

Современные художники, Том 1 (из 5)

Джон Раскин

Modern Painters, Volume 1 (of 5)

John Ruskin



Электронная книга проекта "Гутенберг" современных художников, том 1 (из 5)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Современные художники, Том 1 (из 5)

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 4 сентября 2009 [Электронная книга № 29907]

Язык: Английский

Титры: Продюсерами выступили Джульет Сазерленд, Мариус Боррор и команда онлайн-редакторов, распространяющая корректуру по адресу <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА" СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ", ТОМ 1 (Из 5) ***

Примечание переписчика:

Исправлено несколько типографских ошибок. Они отображаются в тексте следующим образом, а объяснение появится при наведении указателя мыши на отмеченный отрывок. Разделы на греческом языке будут переведены при наведении на них указателя, а слова, использующие диакритические символы в расширенном дополнительном блоке Latin, который может не отображаться в некоторых шрифтах или браузерах, будут отображаться в версии без акцента. Исходные номера страниц отображаются на полях следующим образом: [Страница xxx].

Библиотечное издание

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РЕСКИНА

ПОЭЗИЯ АРХИТЕКТУРЫ

СЕМЬ ЛАМП

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

Том I

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ АССОЦИАЦИЯ

НЬЮ-ЙОРК

ЧИКАГО

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РАСКИНА

ТОМ II

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

ТОМ I

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ.

НАПИСАН ВЫПУСКНИКОМ ОКСФОРДА.

ТОМ I.

ЧАСТЬ I—II.

*ТОАНГЛИЙСКИМ ХУДОЖНИКАМ-ПЕЙЗАЖИСТАМ С УВАЖЕНИЕМ ПОСВЯЩАЕТ ЭТУ Работу ИХ
ИСКРЕННИЙ ПОЧИТАТЕЛЬ, АВТОР*

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ.

Работа, которая сейчас представлена публике, возникла в результате возмущения поверхностной и ложной критикой тогдашних периодических изданий работ великого ныне живущего художника, к которому она в основном относится. Предполагалось, что это будет короткая брошюра, осуждающая содержание и стиль этих критических статей и указывающая на их опасную тенденцию как проводников общественных настроений. Но по мере того, как пункт за пунктом представлялся для демонстрации, я оказался вынужден расширить то, что поначалу было письмом редактору Рецензии, до чего-то очень похожего на трактат об искусстве, которому я был обязан придать большую последовательность и законченность, потому что в нем отстаивались мнения, которые обычному знатоку покажутся еретическими. Сейчас я даже не знаю, должен ли я объявить, что это эссе о пейзажной живописи, и извиниться за его частые ссылки на работы конкретного мастера; или, объявляя это критикой конкретных работ, извиниться за пространное обсуждение общих принципов. Но какого бы характера ни была эта работа, мотивы, побудившие меня взяться за нее, не должны быть ошибочными. Никакое рвение к репутации какого-либо человека, никакие личные чувства любого рода не имеют для меня ни малейшего веса или влияния. Репутация великого художника, на работы которого я в основном ссылался, установлена на слишком законных основаниях среди всех, чье восхищение достойно уважения, чтобы быть каким-либо образом затронутой невежественными сарказмами претенциозности и жеманства. Но когда кажется, что *вкус публики* день ото дня все глубже и глубже погружается в деградацию, и когда пресса повсеместно использует всю свою власть, чтобы полнее направить чувства нации ко всему театральному, наигранному и фальшивому в искусстве; когда она изливает свои непристойные шутовства на самую возвышенную правду и высочайший идеал пейзажа, который когда-либо видел этот или любой другой век, непреложным долгом всех, кто имеет какое-либо представление или знание о том, что действительно велико в искусстве, и любое желание его продвижения в Англии, становится бесстрашно выступать вперед, независимо от того, что происходит в Англии. такие индивидуальные интересы, которые могут пострадать от знания того, что хорошо и правильно, заявлять и демонстрировать, где бы они ни существовали, сущность и авторитет Прекрасного и Истинного.

Что бы ни казалось завистливым или пристрастным в выполнении моей задачи, это зависит не столько от содержания работы, сколько от ее незавершенности. Я не вдавался в систематическую критику всех художников современности; но я проиллюстрировал каждое конкретное совершенство и истину искусства работами, в которых оно присутствует в высшей степени, оставаясь довольным тем, что, если его однажды правильно прочувствовали и насладились им в этих, оно будет обнаружено и оценено везде, где оно присутствует в других. И хотя я никогда не подавлял никакого убеждения в превосходстве одного художника над другим, которое, как я считал, основано на правде и необходимо для понимания правды, я был осторожен, чтобы никогда не подрывать позитивный ранг, в то время как я оспаривал относительный ранг. Моим неизменным желанием и целью было не то, чтобы нынешним фаворитом восхищались меньше, а чтобы забытым мастером восхищались больше. И я знаю, что обостренное восприятие и чувство правды и красоты, хотя это и может помешать нашей оценке сравнительного ранга художников, неизменно будет способствовать росту нашего восхищения всеми, кто действительно велик; и тот, кто сейчас ставит Стэнфилда и Каллотта

выше Тернера, будет восхищаться Стэнфилдом и Каллотом больше, чем сейчас, когда он научился ставить Тернера намного выше их обоих.

Только в трех случаях я прямо обесценил работы ныне живущих художников, и это все случаи, когда репутация настолько прочна и распространена, что мнение отдельного человека практически не наносит ущерба, и когда вина была оправдана осквернением высших сил.

О старых мастерах я говорил с гораздо большей свободой; но давайте помнить, что сейчас публике представлена только часть работы, и не следует предполагать, что, поскольку в этой конкретной части и в отношении конкретных достоинств я говорил с постоянным принижением, у меня нет ощущения других достоинств, о которых можно будет узнать только в будущих частях работы. Пусть вас не поймут, что я имею в виду больше, чем сказал, и не возложат на меня ответственность за выводы, когда я только изложил факты. Я сказал, что старые мастера не давали истины о Природе; если читатель решит отсюда сделать вывод, что они вообще не были мастерами, то это его вывод, а не мой.

Что бы я ни утверждал на протяжении всей работы, я старался полностью основываться на доказательствах, которые должны устоять или рухнуть сами по себе и которые должны включать в себя не больше ссылок на авторитет или характер, чем демонстрация у Евклида. И все же публике следует знать, что писатель не просто теоретик, но с юности посвятил себя кропотливому изучению практического искусства.

Все, что обычно утверждается о старых школах пейзажной живописи, основано на близком знакомстве с каждым важным произведением искусства, от Антверпена до Неаполя. Но было бы бесполезно, когда желательно близкое и непосредственное сравнение с работами в нашей собственной Академии, ссылаться на детали картин в Риме или Мюнхене; и было бы невозможно сразу говорить с чувством, как к владельцу, и со свободой, как к публике, о картинах в частных галереях. Какие бы конкретные ссылки ни были сделаны для иллюстрации, я, насколько это было в моих силах, ограничился работами из Национальной галереи и Далвичской галереи.

Наконец, я должен извиниться за несовершенство работы, которую я, возможно, и не хотел бы выполнять, но после долгих лет размышлений и пересмотра. Именно из-за моего ощущения необходимости такого пересмотра публике сейчас представлена только часть работы; но эта часть сама по себе полна и более конкретно направлена против вопиющего зла, которое требовало немедленного исправления. Выполню ли я когда-нибудь полностью свое намерение, отчасти будет зависеть от того, в каком духе будет воспринят настоящий том. Если бы это можно было приписать духу зависти или стремлению к продвижению личных интересов, я мог бы надеяться, что дальнейшими усилиями добьюсь мало хорошего. Если, напротив, будут поняты его подлинные чувства и намерения, я не откажусь от труда при выполнении задачи, которая может способствовать, пусть и слабо, продвижению дела настоящего искусства в Англии и чести тех великих ныне живущих Мастеров, которыми мы сейчас пренебрегаем или порочим, изливать нашу лесть в ухо Смерти и тщетно восхвалять имена тех, кто не требует нашей похвалы и не обращает внимания на нашу благодарность.

Автор.

ПРЕДИСЛОВИЕ КЪ ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ.

Наиболее способные авторы по военно-морскому флоту и военной тактике признают, что, хотя атака последовательными дивизиями абсолютно требует от атакующей стороны такого врожденного превосходства в качестве сил и такого сознания этого превосходства, которое может позволить ее передним колоннам или ведущим кораблям продержаться значительное время против превосходящих сил; все же это гарантирует, при постоянном поддержании, наиболее полное уничтожение сил противника. Убежденный в истине и, следовательно, уверенный в конечном преобладании и победе принципов, которые я отстаивал, и в равной степени уверенный в том, что сила дела должна придать весомости ударам даже самых слабых его защитников, я позволил себе уступить несколько поспешному и горячему желанию оказаться, несмотря ни на что, в гуще огня, и начал борьбу с частью, причем с самой слабой и наименее значительной частью сил, имевшихся в моем распоряжении. И теперь я нахожу, что книга, столь смело представленная публике, находится в положении, во многом напоминающем положение "Ройял Соверен" при Трафальгаре, принимая без поддержки бортовые залпы половины вражеского флота, в то время как непредвиденные обстоятельства до сих пор препятствовали и еще какое-то время должны препятствовать тому, чтобы мои более тяжелые линейные корабли принимали какое-либо участие в сражении. Я наблюдал за первыми мгновениями борьбы с некоторой тревогой за одинокое судно — тревогой, которую я теперь перестал испытывать, — ибо флаг истины ярко развевается в дыму битвы, а мои противники, всецело нацеленные на уничтожение головного корабля, потеряли свою позицию и в беззащитном беспорядке подставили себя под атаку следующих колонн.

Если, однако, у меня не было причин сожалеть о моем поспешном продвижении вперед в том, что касается конечной цели борьбы, я все же обнаружил, что это привело к большому неправильному пониманию характера и некоторому уменьшению влияния настоящего эссе. Ибо, хотя работа была принята так, как я осмеливался надеяться только в оптимистические моменты, хотя я имел удовольствие знать, что во многих случаях ее принципы несли в себе силу убеждения, доходящую до демонстрации их истинности, и что даже там, где она не оказала иного влияния, она возбудила интерес, навела на размышления и побудила к справедливому и откровенному сравнению искусства с природой; и все же этот эффект был бы еще большим, если бы работа не представлялась, как, по-видимому, полагали многие читатели, законченным трактатом, содержащим систематизированное изложение всех моих взглядов. на тему современного искусства. Учítывая это, меня удивляет, что книге уделили хоть малейшее внимание. Ибо о каком уважении может идти речь к писателю, который претендует на то, чтобы критиковать и классифицировать работы великих пейзажистов, не развивая и даже не намекая на какой-либо единый принцип прекрасного или возвышенного? Это далеко не законченное эссе, это немногим больше, чем введение к массе свидетельств и иллюстраций, которые мне еще предстоит представить; в нем не говорится ни о чем, кроме начальных шагов в искусстве, не излагаются ничего, кроме элементарных правил критики, затрагиваются только достоинства, достижимые благодаря меткости взгляда и верности руки, и оставляются для дальнейшего

рассмотрения все эклектичные качества картин, все хорошее, что подсказано чувством, и великое, что руководствуется суждением; и тем меньше должно быть ошибок в его функции и объеме, потому что я не только самым тщательным образом расположил тему в ее начале. , но повсюду давал частые ссылки на эссе, которые должны стать его продолжением, в которых я попытаюсь указать на значение и ценность тех явлений внешней природы, которые я до сих пор был вынужден описывать, не ссылаясь ни на присущую им красоту, ни на уроки, которые могут быть извлечены из них.

Тем не менее, чтобы предотвратить подобное неправильное представление в будущем, меня, возможно, извинят за то, что я занимаю время читателя более полным изложением чувств, с которыми была предпринята работа, ее общего плана, а также выводов и позиций, которые я надеюсь в конечном итоге вывести и поддержать.

На первый взгляд, ничто, пожалуй, не выглядит более глупым, невежественным и дерзким, чем любая попытка умалить честь тех, кому с согласия многих поколений был предоставлен трон; ибо по-настоящему великие более поздних времен почти без исключения поощряли в других то почитание ушедшей власти, которое они чувствовали сами, довольствуясь со всем смирением занимать свое место у ног тех, чья честь омрачена сединой времени, и ждать периода, когда блеск многих ушедших дней сможет осесть на их собственных головах, в надежде на то, что они будут продолжать жить. сияние, которое достигает кульминации по мере того, как оно отступает. Завистливые и некомпетентные люди обычно были лидерами нападения, довольные тем, что, подобно скверне земли, они могут привлечь к себе внимание своим шумом или, подобно ее насекомым, возвыситься своей ядовитостью до уровня видимости. Хотя, однако, зависть порочных и наглость невежественных иногда проявляются во всей своей наготе в *тщетных* попытках унизить мертвых, заслуживает рассмотрения вопрос о том, не могут ли они чаще ускользнуть от обнаружения в *успешных* попытках унизить живых, — не может ли быть удовлетворена та же самая злоба, та же самая некомпетентность, продемонстрированная в несправедливом принижении нынешнего величия и несправедливом возвеличивании погибшей власти, которые, если бы их применяли и проявляли в менее безопасном направлении, привели бы к гибели живых. ставил критика в один ряд с Нероном и Калигулой, с Зоилом и Перро. Следует помнить, что дух умаления обнаруживается только в случае неудачи и подвергается наименьшему наказанию там, где он наносит наибольший вред; и нельзя не чувствовать, что существует такая же опасность, что восход новых звезд будет скрыт невидимыми туманами, как и то, что те, кто восседает на небесах, будут затемнены видимыми облаками.

Боюсь, в сердцах большинства людей так много злобы, что они в основном ревниво относятся к той похвале, которая может доставить наибольшее удовольствие, и особенно щедро расточают хвалебные речи, когда ими больше нельзя наслаждаться. Они не завидуют близне гробницы, потому что никакие почести, которые они могут оказать ей, не сделают бесчувственный труп предметом зависти; но они скупаются на репутацию, которая способствует счастью или приближает к богатству. Они рады заслужить похвалу за великодушие и смирение, превознося тех, кто недостижим для похвалы, и таким образом избежать более болезненной необходимости воздавать должное живому сопернику. Они рады установить стандарт воображаемого совершенства, который может позволить им, настаивая на неполноценности современного произведения по сравнению с тем, что было, отвлечь внимание от его превосходства к тому, что есть. То же самое скрытое течение ревности действует и в нашем восприятии обращения к

животным. Люди обычно получают больше удовольствия от критики, которая причиняет боль, чем от безобидной, и более терпимы к суровости, которая разбивает сердца и разрушает состояния, чем к той, которая бессильно падает на могилу.

И вот что хорошо сказал добрый и глубокомысленный Ричард Хукер: "Для лучших и мудрейших, пока они живы, мир - постоянная суровая противоположность; и любознательный наблюдатель их недостатков, их добродетели впоследствии вызывают не меньшее восхищение. И по этой причине часто то, что заслуживает восхищения, вряд ли могло бы снискать благосклонность, если бы те, кто это предлагает, не довольствовались тем, что называли себя в этом учеными и последователями древних. Ибо мир не вынесет, если узнает, что мы мудрее всех, кто был до нас". — Книга V. Глава vii. 3. Следовательно, тот, кто хочет поддержать дело современного совершенства в противовес делу более древних времен, должен иметь против себя почти все классы людей. Великодушные, потому что они не нашли бы повода для обвинения установленного достоинства; завистливые, потому что им не нравится звук похвалы живого человека; мудрые, потому что они предпочитают мнение веков мнению дней; и глупые, потому что они неспособны составить собственное мнение. Столь повсеместной клеветой нелегко рисковать, и те немногие, кто предпринимает попытку остановить этот поток, как это обычно делается в пользу их собственных работ, заслуживают презрения, которое является их единственной наградой. И об этом не стоит сожалеть, учитывая его влияние на прогресс и сохранение технических и коммуникационных технологий. Уважение к древним - спасение искусства, хотя иногда оно закрывает нам глаза на его *цели*. Это увеличивает силу художника, хотя и ограничивает его свободу; и если иногда это является помехой в попытках изобретения, то чаще всего это защита от последствий дерзости. Вся система и дисциплина искусства, собранные результаты опыта веков, могли бы, если бы не незыблемый авторитет древности, быть сметены яростью моды или затеряны в блеске новизны; а знания, на накопление которых потребовались столетия, принципы, к которым могучие умы пришли только умирая, могли быть ниспровергнуты безумием фракции и отвергнуты в один наглый час.

Также и убеждение в превосходстве прежних работ в его общем применении не менее справедливо, чем полезно. Большее число из них неизмеримо благороднее и должно быть неизмеримо выше любого из результатов нынешних усилий, потому что то, что является лучшим из произведений четырех тысяч лет, обязательно должно быть в своем накоплении, вне всякого соперничества с работами любого данного поколения; но всегда следует помнить, что маловероятно, чтобы многие и невозможно, чтобы все такие работы, хотя и величайшие из когда-либо созданных, приближались к абстрактному совершенству; что нам определенно остается что-то, что можно продвинуть дальше или завершить; что у любого данного поколения есть точно такой же шанс произвести какой-то индивидуальный разум первоклассного уровня. такого же уровня, как любой из его предшественников; и что, если такой разум *возникнет*, есть вероятность, что с помощью опыта и примера он на своем особом и избранном пути совершит более великие дела, чем делалось ранее.

Поэтому мы должны быть осторожны, чтобы не упускать из виду реальное применение того, что оставила нам древность, и не принимать это за образец совершенства, который во многих случаях является лишь руководством к нему. Картина, от которой ждут интерпретации природы, бесценна, но картину, которая берется как замена натуры, лучше сжечь; и молодой художник, в то время как он должен с ужасом шарахаться от иконоборца, который отнимет у него все ориентиры и свет, завещанные ему древними, и оставит его в свободном детстве, может быть в

равной степени уверен в том, что его предадут те, кто даст ему силу и знание прошедших времен, а затем скует его силы на пути к успеху и обратит его взор назад, на проторенную тропу, — кто засунет холст между его ногами. он и небо, и традиция между ним и Богом.

И такого общепринятого учения следует опасаться еще больше, потому что все самое высокое в искусстве, все творческое и образцовое формируется и создается каждым великим мастером для себя, и другие не могут его повторить или подражать ему. Мы судим о совершенстве начинающего писателя не столько по сходству его произведений с тем, что было сделано раньше, сколько по их отличию от него; и хотя мы советуем ему при первых испытаниях на прочность установить перед ним определенные образцы в отношении второстепенных моментов — один для стихосложения, другой для аранжировки, третий для трактовки, — мы все же не признаем его величия до тех пор, пока он не порвет со всеми своими моделями и не займется стихосложением, аранжировкой и трактовкой по-своему.

Поэтому я бы особенно настаивал на трех моментах, которые необходимо иметь в виду при любой критике современного искусства. Во-первых, что существует мало, очень мало даже из лучших произведений древности, которые не являются явно несовершенными в каком-либо виде или способе и, предположительно, могут быть улучшены путем дальнейшего изучения; что каждая нация, возможно, каждое поколение, по всей вероятности, обладает каким-то особым даром, каким-то особым складом ума, позволяющим ей делать что-то отличное от того, что было сделано раньше, или что-то в некотором роде лучше того, что было сделано раньше; и что поэтому, если искусство не является трюком или мануфактурой, секреты которой утрачены, величайшие умы существующих наций, если они работают с таким же усердием, страстью, и те, кто ставил перед собой честные цели, как и в прошлые времена, имеют шанс на своем конкретном поприще совершить что-то столь же великое или, принимая во внимание преимущества предыдущего примера, еще большее и лучше. Трудно представить, по каким законам логики некоторые рецензенты нижеследующего Эссе истолковали его первое предложение как отрицание этого принципа — отрицание, которое неизменно подразумевает их собственная традиционная и поверхностная критика современных работ. Я сказал, что "на протяжении веков ничто не вызывало общественного восхищения, не обладая *высокой* степени *некоторыми* видами безупречного совершенства". Следует ли отсюда, что она обладает в *высшей* степени *всеми* видами безупречного совершенства? "И все же, - говорит разумный рецензент, - он признает факт, против которого в основном возражает, а именно превосходство этих освященных временем постановок". Как будто обладание каким-то абстрактным совершенством обязательно подразумевает обладание несравненным совершенством любого рода! Есть несколько произведений человека, настолько совершенных, что не допускающих представления о том, что они превосходны,^[A] — есть тысячи, которые веками были и будут еще веками освящены общественным восхищением, которые все же несовершенны во многих отношениях и были превзойдены и могут быть превзойдены снова. Хотят ли мои оппоненты утверждать, что ничто хорошее никогда не может быть улучшено, и что то, что является лучшим в прошлом, обязательно является лучшим во все времена? Перуджино, я полагаю, обладал некоторыми видами безупречного совершенства, но Перуджино превзошел Рафаэль; и поэтому Клод обладает некоторыми видами безупречного совершенства, но из этого не следует, что его не может превзойти Тернер.

Второй момент, на котором я бы настаивал, заключается в том, что если бы возникло сознание, *обладающее* такой силой, чтобы быть способным сравняться или превзойти некоторые из величайших произведений прошлых эпох, творения такого ума, по всей вероятности, полностью отличались бы по манере и содержанию от всех прежних творений; ибо чем могущественнее интеллект, тем меньше его произведения будут походить на произведения других людей, будь то предшественники или современники. Поэтому вместо того, чтобы рассуждать, как мы обычно делаем в вопросах искусства, о том, что, поскольку такое-то произведение не похоже на то, которое до сих пор было каноном, следовательно, оно *должно* быть низшим и неправильным в принципе; давайте лучше признаем, что само его непохожесть повышает вероятность того, что оно само по себе является новым и, возможно, более высоким каноном. Если можно показать, что на стороне какого-либо произведения современного искусства власть природы и оно основано на вечных истинах, то все это говорит в его пользу, является еще одним доказательством его силы, поскольку оно полностью отличается от всего, что было замечено ранее.^[B]

Третий момент, на который я хотел бы подчеркнуть, заключается в том, что если такие мысли должны были возникнуть, его обязательно делят мир критики на две фракции: одна, обязательно самый крупный и громкий, состоящий из мужчин способен судить только прецедент, невежественного генерала правду, и только знакомятся с такой конкретной истины, которые могут быть проиллюстрированы или указал им на прежних работах, к какому классу бы конечно быть яростной брани, и увеличение враждебности, как хозяин отошел дальше от своей частности и предвзятые каноны права,—тем самым ранив их тщеславие, ставя под сомнение их решения; другой, обязательно узкого числа, состоящие из солдат из общих знаний и объективной привычки мышления, который не признает в работе дерзкий новатор записи и иллюстрации факты неиспользованными, кто бы справедливо и честно оценивать ценность истины так просмотру и увеличение пыл восхищения, как мастер шагнул дальше и глубже, и еще дерзновеннее в доминионах до без проверки или неизвестного; но уменьшается в множество как они выросли в восторг: за сколько их лидером стал более нетерпеливым в своем шаге—более стремительным, в его успех—больше возвысится в своих исследованиях, на столько должно номером может следовать за ним сужаются, пока, наконец, предположим, что ему никогда не сделать паузу в его заранее, он может быть оставлен в самый кульминационный момент его непревзойденным достижением, с несколькими верными людьми на его стороне, его бывшие ученики отпали, своих бывших врагов удваиваются в численности и вирулентности, и свидетельствует о его верховенство только чтобы быть кованого преданность жизней людей к серьезному изучению новых истин он обнаружен и зафиксирован.

Такой разум возник в наши дни. Он переходил от силы к силе, открывая поля завоеваний, присущие только ему. Она вызвала такой раскол в критических школах, которого следовало ожидать заранее, и сейчас находится в зените своего могущества и, *следовательно*, в последней фазе снижения популярности.

Это я знаю и могу доказать. Ни один человек, говорит Саути, никогда еще не был убежден в какой-либо важной истине, не ощутив в себе силы, а также желания донести ее. Утверждая и демонстрируя превосходство этого великого мастера, я окажу непосредственную услугу делу правильного искусства и смогу проиллюстрировать многие принципы пейзажной живописи, которые имеют общее применение и до сих пор не были признаны.

Я не надеюсь ни на что подобное немедленному воздействию на общественное сознание. "Мы ошибочно принимаем человеческие болезни, - говорит Ричард Бакстер, - когда думаем, что не нужно ничего, чтобы излечить их от ошибок, кроме доказательств истины. Увы! есть много душевных расстройств, которые необходимо устранить, прежде чем они получают эти доказательства". Тем не менее, когда они будут полностью представлены им, мой долг будет выполнен. Обвинительный приговор последует в должное время. Я не считаю себя каким-либо образом обращающимся к обычным критикам прессы или имеющим к ним отношение. Их труды являются не руководством, а выражением общественного мнения. Журналист, работающий в газете, естественно и неизбежно стремится как можно ближе соответствовать чувствам большинства своих читателей; от этого зависит его хлеб насущный. По роду своей деятельности он не имеет возможности получить какие-либо знания об искусстве, но уверен, что сможет заслужить признание, выражая мнение своих читателей. Он высмеивает картину, мимо которой проходит публика, и осыпает похвалами полотно, которое толпа скрыла от него.

Писатели вроде нынешнего критика журнала Blackwood^[C] заслуживают большего уважения — уважения из-за честного, безнадёжного, беспомощного идиотизма. Есть что-то возвышенное в невинности их слабоумия: их нельзя заподозрить ни в пристрастии, поскольку оно подразумевает чувства; ни в предубеждении, поскольку оно подразумевает некоторое предварительное знакомство с их предметом. Я не уверен, что даже в наш век шарлатанства я мог бы указать на более неприкрытый пример обмана простодушной публики, чем публикация этих критических статей в уважаемом периодическом издании. Нас не оскорбляют мнения о музыке людей, не знакомых с ее нотами, или трактаты по филологии людей, незнакомых с алфавитом; но вот страница за страницей критики, которую можно читать от конца до конца, ища то, что известно автору, и ничего не находя. Не его родной язык, поскольку, по его собственному признанию, ему приходится искать в своем словаре слово^[D], встречающееся в одной из важнейших глав его Библии; не самые распространенные традиции школ, поскольку он не знает, почему Пуссена называли "ученым";^[E] не самые простые каноны искусства, поскольку он предпочитает Ли Гейнсборо;^[F] не самые обычные факты природы, поскольку мы находим его озадаченным эпитетом "серебряный" применительно к цветкам апельсина, очевидно, никогда в жизни не видевший ничего серебристого в апельсинах, кроме ложки. Более того, он не позволяет нам судить о его уровне на основании внутренних свидетельств; он откровенно сообщает нам (октябрь 1842 г.), что изучал деревья только последнюю неделю, и основывает свои критические замечания главным образом на своем практическом опыте работы с березой. Более бескорыстный, чем наш друг Санчо, он разочаровал бы публику в магии Тернера посредством собственного бичевания; подобно Ксантиасу, он лишил бы своего хозяина бессмертия благодаря собственной выносливости. О чем говорит Кристофер Норт? Получает ли он критические замечания от Итона или Харроу — основанные на опыте недельного гнездования птиц и его последствиях? Как низко должно пасть искусство и его интересы, когда общественное сознание неспособно распознать это бесстыдство неспособности! Со всей добротой к Маге мы предупреждаем ее, что, хотя природа этой работы не позволяет нам выделить место для разоблачения, может наступить время, когда публика сама сможет отличить хулиганство от рассуждений, и от критиков искусства может потребоваться лучшая квалификация, чем опыт школьника и способности шута.

Однако я посвящаю годы труда развитию принципов, на которых основаны великие произведения современного искусства, не только для того, чтобы оправдать репутацию тех, кого порочат подобные писатели, что означало бы лишь предвосхитить на несколько лет

естественную и неизбежную реакцию общественного сознания. Я преследую более высокую цель — ту, которая, я думаю, может оправдать меня не только в том, что я пожертвовал своим собственным временем, но и в том, что я призываю моих читателей следовать за мной в исследовании, гораздо более трудоемком, чем то, которое могло бы быть адекватно вознаграждено простым пониманием достоинств конкретного учителя или духа определенной эпохи.

Это вопрос, который, несмотря на притязания Живописи называться Сестрой Поэзии, как мне кажется, допускает значительные сомнения в том, оказывало ли искусство когда-либо, за исключением самых ранних и грубых стадий, сколько-нибудь эффективное моральное влияние на человечество. Лучше состояние Рима, когда *"magnorum artificum frangebat pocula miles, ut phaleris gauderet equus"*, чем когда его стены сверкают мрамором и золотом, *"необходимо наслаждаться роскошью и возрастом, ut quam plurimum incendiis perdat"*. Лучше было состояние религии в Италии до того, как Джотто обрушился на одно варварство византийской школы, чем когда художник Страшного суда и скульптор Персея пировали бок о бок. Мне кажется, что грубый символ часто эффективнее, чем утонченный, трогает сердце, и что по мере того, как картины повышаются в статусе произведений искусства, на них смотрят с меньшей преданностью и большим любопытством.

Но, как бы то ни было, и какое бы влияние мы ни были склонны признавать в великих произведениях сакрального искусства, я думаю, нет оснований сомневаться в полной бесполезности всего, что было до сих пор достигнуто пейзажистами. Ни одна из их работ не достигла моральной цели, не принесла постоянного блага. Они могли развлекать интеллект или проявлять изобретательность, но они никогда не говорили с сердцем. Пейзажное искусство никогда не преподавало нам ни одного глубокого или святого урока; оно не зафиксировало то, что мимолетно, не проникло в то, что было скрыто, не истолковало то, что было неясным; оно никогда не заставляло нас чувствовать чудо, ни силу, ни славу вселенной; оно не побуждало кнабожности, не вызывало благоговения; его способностью волновать и возвышать сердца смертельно злоупотребляли, и она погибла в результате злоупотребления. То, что должно было свидетельствовать о всемогуществе Бога, стало демонстрацией ловкости человека, а то, что должно было возносить наши мысли к престолу Божества, обременяет их изобретениями его созданий.

Если мы немного постоим перед любым из наиболее знаменитых пейзажных произведений, прислушиваясь к комментариям прохожих, мы услышим бесчисленное множество выражений, относящихся к мастерству художника, но очень мало относящихся к совершенству природы. Сотни будут многословны в восхищении ради того, кто будет безмолвствовать в восторге. Множество людей будут восхвалять сочинение и уходить с восхвалением Клода на устах, но ни один не будет чувствовать себя так, как будто это *не* сочинение, и уходить с хвалой Богу в сердце.

Это признаки униженной, ошибочной и фальшивой школы живописи. Мастерство художника и совершенство его искусства никогда не будут доказаны, пока не будут забыты и то, и другое. Художник ничего не сделал, пока не скрылся, — искусство, которое видно, несовершенно, — чувства затронуты лишь слабо, если они позволяют нам рассуждать о способах их возбуждения. При чтении великой поэмы, при слушании благородной речи речь идет о писателе, а не о его мастерстве, о его страсти, а не о его силе, на которой сосредоточены наши умы. Мы видим то,

что видит он, но мы не видим его. Мы становимся частью его, чувствуем вместе с ним, судим, созерцаем вместе с ним; но мы думаемо нем так же мало, как о самих себе. Думаем ли мы об Эсхиле, ожидая молчания Кассандры,^[6] или о Шекспире, слушая плач Лира? Это не так. Сила мастеров проявляется в их самоуничтожении. Это соизмеримо с тем, в какой степени они сами не проявляются в своей работе. К арфе менестреля не по-настоящему прикасаются, если она отражает только его собственную славу. Каждого великого писателя можно сразу узнать, если он уводит разум далеко от себя, к красоте, которая не принадлежит его творению, и знанию, которое ему недоступно.

И должно ли когда-нибудь быть иначе с живописью, ибо иначе всегда было. Ее сюжеты рассматривались просто как темы, в которых должна проявляться сила художника; и эта сила, будь то имитация, композиция, идеализация или любого другого рода, является главным объектом наблюдения зрителя. Это человек и его фантазии, человек и его уловки, человек и его изобретения, — бедный, ничтожный, слабый, себялюбивый человек, — которого знаток всегда ищет и которому поклоняется. Среди черепков и навозных куч, среди пьяных хамов и увядших дам, в каждой сцене разврата и деградации мы следуем за заблудшим художником не для того, чтобы получить хоть один полезный урок, не для того, чтобы проникнуться жалостью или возмущением, а для того, чтобы наблюдать за ловкостью карандаша и злорадствовать над блеском оттенка.

Я говорю не только о произведениях фламандской школы — я не веду войны с их почитателями; их можно оставить в покое считать спиккулы на стогах сена и волосы на ослах, — я говорю также о произведениях подлинного ума, — произведениях, в которых есть свидетельства гениальности и действия силы, — произведениях, которые считались содержащими все прекрасное, чего только может достичь искусство или постичь человек. И я с прискорбием утверждаю, что все, что до сих пор было сделано в пейзаже теми, кого принято считать его мастерами, никогда не вызывало ни одной святой мысли в умах народов. Это началось и закончилось демонстрацией ловкости отдельных людей и условностей систем. Наполняя мир славой Клода и Сальватора, он ни разу не стремился к славе Бога.

Начинает ли читатель, читая эти последние слова, с дикого энтузиазма, как будто я принижаю достоинство религии, предполагая, что ее дело можно продвигать такими средствами? Его удивление подтверждает мою позицию. *Действительно* звучит как дикий, абсурдный энтузиазм ожидать от художников-пейзажистов какой-либо определенной моральной силы; но должно ли это так звучать? Неужели великолепие видимого оттенка, великолепие реализованной формы, инструменты в руке художника настолько неэффективны, что они не могут служить более благородной цели, чем развлечение любопытства или занятие праздностью? Не должно ли быть следствием грубого пренебрежения или неправильного применения средств, находящихся в его распоряжении, то, что в то время как слова и тона (средства изображения природы, безусловно, менее могущественные, чем линии и цвета) могут разжечь и очистить самые сокровенные души людей, художник может надеяться только развлечь своими усилиями по выразительности и должен вечно пребывать в раздумьях над своими непередаваемыми мыслями?

Причина зла, я полагаю, глубоко укоренилась в системе древнего ландшафтного искусства; одним словом, она состоит в том, что художник берет на себя обязательство изменять Божьи творения по своему усмотрению, отбрасывая свою тень на все, что он видит, выставя себя

арбитром там, где быть учеником - честь, и проявляя свою изобретательность в достижении комбинаций, высшая похвала которых заключается в том, что они невозможны. Мы не пройдем ни по одной галерее старого искусства, не услышав, как эта тема похвалы уверенно продвигается вперед. Ощущение искусственности, отсутствия всякой видимости реальности, неуклюжесть комбинации, благодаря которой становится очевидным вмешательство человека, и слабость его руки, наложившей отпечаток на неорганизованность своего чудовищного создания, выдвигаются как доказательство силы изобретения, как свидетельство абстрактной концепции; более того, нарушение специфической формы, полный отказ от всякого органического и индивидуального характера объекта (бесчисленные примеры чего из работ старых мастеров приведены на следующих страницах) постоянно поддерживается искусством. бездумный критик как основа великого или исторического стиля и первый шаг к достижению чистого идеала. Итак, существует только один великий стиль в трактовке всех предметов вообще, и этот стиль основан на *совершенном* знании и состоит в простом, ничем не обремененном изображении конкретных характеристик данного объекта, будь то человек, животное или цветок. Каждое изменение, карикатура или отказ от такого специфического характера столь же разрушительны для величия, сколь и для истины, для красоты, сколь и для приличия. Всякое изменение черт природы берет свое начало либо в бессильной лени, либо в слепой дерзости, в безумии, которое забывает, либо в наглости, которая оскверняет дела, зная которые - гордость ангелов, а любить - их привилегия.

Иногда мы слышим, как подобное нарушение универсальных законов оправдывается тем, что частое внедрение мифологических абстракций в древний ландшафт требует воображаемого характера формы материальных объектов, с которыми они ассоциируются. На что-то подобное намекается в 14-м Рассуждении Рейнольдса; но ничто не может быть более ложным, чем такое рассуждение. Если есть какая-то истина или красота в первоначальной концепции духовного существа, представленной таким образом, должна быть истинная и реальная связь между этой абстрактной идеей^[H] и особенностями природы такой, какой она была и есть. Леса и воды, населенные греком с типичной жизнью, ничем не отличались от тех, которые сейчас колышутся и журчат у руин его святынь. Их видимые и реальные формы наполнили его воображение, и красоту воплощенных в них созданий можно понять только среди чистых реальностей, которые изначально сформировали их концепцию. Если божественность запечатлена в чертах лица или очевидна в форме духовного создания, разум не будет потрясен тем, что оно скачет верхом на вихре и попирает бурю; но если оно смертно, никакое нарушение земных свойств не создаст ни единого звена, связывающего его с небесами.

Значит, не существует такого понятия, как возвышенный идеальный характер пейзажа? Несомненно; и сэр Джошуа, предоставленный своим мыслям великим мастером этого жанра Николо Пуссеном, должен был прийти к более верным выводам относительно его сути, чем те, которые, как мы сейчас увидим, можно сделать из его работ. Истинный идеал пейзажа в точности такой же, как идеал формы человека; это выражение специфических — не отдельных, а специфических — характеристик каждого объекта в их совершенстве; существует идеальная форма каждой травы, цветка и дерева: это та форма, к которой стремится каждая особь данного вида, свободная от влияния несчастного случая или болезни. Каждый художник-пейзажист должен знать специфические черты каждого объекта, который он должен изобразить, будь то скала, цветок или облако; и в его высочайших идеальных работах все их различия будут выражены в совершенстве, широко или деликатно, незначительно или полностью, в зависимости от природы предмета и степени внимания, которое должно быть привлечено к

конкретному объекту той ролью, которую он играет в композиции. Там, где целью является возвышенное, такие различия будут обозначены с суровой простотой, как мускульные выступы на колоссальной статуе; там, где целью является красота, они должны быть выражены с максимальной утонченностью, на которую способна рука.

Это может звучать как противоречие принципам, выдвинутым высшими авторитетами; но это всего лишь противоречие частному и наиболее ошибочному их применению. Много зла было причинено искусству замечаниями исторических художников о пейзаже. Привыкшие относиться к своему происхождению небрежно и смело и чувствующие (хотя, как я сейчас покажу, только вследствие их собственных недостаточных способностей), что любое приближение к полноте деталей в нем вредит их картине, вмешиваясь в ее основной сюжет, они, естественно, упускают из виду особенную и внутреннюю красоту вещей, которые для них вредны, если только не второстепенны. Отсюда частые советы, которые дают Рейнольдс и другие, пренебрегать *специфической* формой ландшафта и использовать его материалы большими массами, ориентируясь только на общие истины — гибкость листвы, но не ее вид; жесткость камня, но не его минеральный характер. В отрывке, более подробно посвященном этому предмету (в одиннадцатой лекции сэра Дж. Рейнольдса), нам говорится, что "пейзажист работает не для виртуоза или натуралиста, а для обычного наблюдателя жизни и природы". Это верно точно в том же смысле, что скульптор работает не для анатома, а для обычного наблюдателя жизни и природы. И все же скульптору по этой причине не позволено испытывать недостаток ни в знании, ни в выражении анатомических деталей; и чем более утонченно может быть передано это выражение, тем совершеннее получается его работа. То, что для анатома является целью, для скульптора является средством. Первый желает деталей ради них самих; второй - чтобы с их помощью он мог наполнить свою работу жизнью и запечатлеть на ней красоту. То же самое и в пейзаже; —ботанические или геологические детали должны приводиться не как предмет любопытства или поиска, а как конечные элементы каждого вида выражения и порядка красоты.

В своих наблюдениях на переднем плане собора Святого Пьетро Мартине сэр Джошуа в качестве похвалы отмечает, что растения различаются "ровно настолько, насколько это необходимо для разнообразия, и не более". Если бы этот передний план был занят группой животных, мы были бы удивлены, узнав, что лев, змея и голубь или какие бы то ни было другие существа, которые могли быть представлены, отличались друг от друга ровно настолько, насколько это было необходимо для разнообразия, и не более. И все же следует ли предполагать, что различия растительного мира менее полны, менее существенны или менее божественны по происхождению, чем различия животного? Если отличительные формы животной жизни предназначены для нашего благоговейного наблюдения, то вероятно ли, что формы растительной жизни созданы просто для того, чтобы быть сметенными? Последние действительно менее очевидны и не так навязчивы; именно по этой причине есть меньше оправданий для их опущения, потому что меньше опасности того, что они отвлекут внимание или заинтересуют воображение.

Но сэр Джошуа столь же неточен на самом деле, сколь и лжив в принципе. Он сам представляет собой в высшей степени странный пример той самой ошибки, в которой он обвиняет Васени, — видеть то, чего он ожидает; или, скорее, в данном случае, не видеть того, чего он не ожидает. Великие мастера Италии, почти без исключения, и Тициан, возможно, в большей степени, чем кто-либо другой (поскольку он обладал высочайшими познаниями в пейзаже), придерживаются

постоянной привычки передавать каждую деталь своего переднего плана с самой кропотливой ботанической точностью: посмотрите на "Вакха и Ариадну", в которой передний план занимают обыкновенный голубой ирис, аквилегия и дикая роза; *приведены все тычинки* последней, в то время как соцветия и листья водосбора (сложного для рисования цветка) были изучены с наибольшей тщательностью. изысканная точность. Передние планы двух карикатур Рафаэля — "Чудесная добыча рыб" и "Поручение Питеру" — покрыты растениями обыкновенной морской капусты (*crambe maritima*), изогнутые листья и гроздевидные соцветия которых истощили бы терпение любого другого художника; но великому уму Рафаэля они показались достойными длительного и вдумчивого труда.

Таким образом, не только из естественных принципов, но и из высочайшего авторитета следует, что необходимо доскональное знание мельчайших деталей и правильное их полное выражение даже в исторической живописи высочайшего класса; что это не отнимет и не помешает интересу фигур; но при правильном использовании должно дополнить и прояснить его; и, если не хватает дополнительных доказательств, я бы попросил читателя сравнить фон "Святого семейства" сэра Джошуа в Национальной галерее с фоном "Ухода за Юпитером" Николо Пуссена в Национальной галерее. галерея Далвича. Первый, из-за полного пренебрежения всеми ботаническими деталями, утратил каждый атом идеального характера и напоминает нам не что иное, как модный английский цветник; формальный пьедестал значительно усиливает эффект. Картина Пуссена, в которой каждый виноградный лист нарисован с непревзойденным мастерством и неутомимым усердием, создает не только группу деревьев с самым совершенным изяществом и красотой, но и такую, которая в своей чистой и простой правде принадлежит природе любого возраста и приспосабливается к истории всех времен. Итак, если такая целостная передача специфического характера необходима историческому художнику в тех случаях, когда эти второстепенные детали полностью подчинены его человеческому сюжету, насколько более это должно быть необходимо в пейзаже, где они сами составляют сюжет и где к ним должно быть привлечено безраздельное внимание.

Существует особый смысл, в котором о ребенке можно сказать, что он является отцом мужчины. Во многих искусствах и достижениях первая и последняя стадии прогресса — младенчество и завершение — имеют много общих черт, в то время как промежуточные стадии совершенно не похожи ни на те, ни на другие и наиболее далеки от правильных. Таким образом, это происходит в процессе работы художника. Мы видим совершенного ребенка — абсолютного новичка, использующего по необходимости ломаную, несовершенную, неадекватную линию поведения, которая по мере его продвижения постепенно становится твердой, суровой и решительной. И все же, прежде чем он станет совершенным художником, эта строгость и решительность снова сменяется легким и небрежным мазком, который во многих моментах будет гораздо больше напоминать мазок его детства, чем среднего возраста, отличаясь от него только непревзойденным эффектом, достигаемым явно неадекватными средствами. Так обстоит дело во многих вопросах общественного мнения. Наше первое и последнее совпадают, хотя и по разным основаниям; это средняя стадия, которая наиболее далека от истины. Детство часто держит истину своими слабыми пальцами, которую не может удержать хватка взрослого человека, и восстановить которую — гордость зрелого возраста.

Возможно, это ни в коем случае не является более примечательным, чем мнение, которое мы формируем по поводу деталей в произведениях искусства. Начиная с суждений, мы ищем особый характер и законченную отделку — мы восхищаемся безупречным оперением хорошо

известной птицы, тонко прорисованными листьями выделяющегося цветка. Продвигаясь в суждениях, мы вообще пренебрегаем подобными деталями; мы стремимся к стремительности исполнения и широте эффекта. Но, совершенствуясь в суждениях, мы в значительной степени возвращаемся к нашим прежним чувствам и благодарим Рафаэля за ракушки на его священном пляже и за нежные тычинки травы рядом с его вдохновенной Святой Екатериной.^[9]

Среди тех, кто интересуется искусством, нет, даже среди самих художников, на сотню приходится тот, кто находится на средней стадии суждения; и это не потому, что они лишены способности открывать или чувствительности наслаждаться истиной, но потому, что истина несет в себе столько подобия ошибки — последняя стадия пути к первой, — что каждое чувство, ведущее к ней, проверяется в самом ее происхождении. Стремительный и сильный художник неизбежно смотрит с таким презрением на тех, кто скорее стремится к мелочам, чем к грандиозности впечатления, что для него почти невозможно представить себе великий последний шаг в искусстве, благодаря которому оба становятся совместимыми. Ему так часто приходится лишать работу ученика изящества и вычеркивать детали из своего загроможденного холста; так часто сетовать на потерю широты и единства и так редко порицать несовершенство мелочей, что он поневоле рассматривает законченные *части* как признак ошибки, слабости и невежества. Таким образом, часто до последнего периода своей жизни он, подобно сэру Джошуа, разделяет как главных врагов детали и целое, без примирения которых художник не может стать великим; и поскольку только детали, не связанные с конечной целью, являются признаком работы новичка, он упускает из виду более отдаленную истину, что детали совершенны в единстве и, способствуя достижению конечной цели, являются признаком творчества непревзойденного мастера.

Следовательно, к деталям стремятся не ради них самих - ни к подсчитанным кирпичам голландских маляров, ни к пронумерованным волоскам и нанесенным на карту морщинам Деннера, которые составляют великое искусство, — это самое низкое и презренное искусство; но именно к деталям стремятся ради великой цели, к неоценимой красоте, которая присутствует в малейшем из творений Божьих, и обращаются с ними мужественно, широко и впечатляюще. В обращении мастера с мельчайшими чертами может быть столько же величия ума, столько же благородства манер, как и в его управлении самыми обширными; и это величие манер главным образом состоит в том, чтобы ухватить специфический характер объекта вместе со всеми великими качествами красоты, которые у него есть общего с высшими порядками существования,^[1] в то время как он полностью отвергает более скромные красоты, которые случайно присущи объекту, и все же не характерны для него конкретно. Я не могу привести лучшего примера, чем изображение цветов на упомянутой выше картине Тициана. В то время как дана каждая тычинка розы, потому что это было необходимо для обозначения цветка, и в то время как изгибы и крупные очертания листьев переданы с изысканной точностью, нет никаких следов особой текстуры, мха, цветения, влажности или какой—либо другой случайности - ни капель росы, ни мух, ни каких-либо хитростей любого рода; ничего, кроме простых форм и оттенков цветов, — даже сами эти оттенки упрощены и переданы широко. Разновидности аквилегии на самом деле имеют сероватый и неопределенный оттенок окраски и, я полагаю, никогда не достигают той интенсивной чистоты синего, которой Тициан одарил свой цветок. Но мастер не стремится к определенному цвету отдельных цветов; он схватывает тип всего и передает его с предельной чистотой и простотой, на которые способен цвет.

При соблюдении этих законов не только в силах, но и в обязанности пейзажиста будет входить — настоящая обязанность — с неослабевающим вниманием опускаться до мельчайших деталей. Каждая полевая трава и цветок обладают своей особой, отчетливой и совершенной красотой; у них есть свое особое место обитания, выражение и функция. Высшее искусство — это то, что улавливает этот специфический характер, которое развивает и иллюстрирует его, которое придает ему надлежащее положение в пейзаже и которое с его помощью усиливает и усиливает то сильное впечатление, которое призвана передать картина. Такое научное представление требуется не только от трав и цветов. Каждый класс горных пород, каждый вид земли, каждая форма облаков должны быть изучены с одинаковым усердием и представлены с одинаковой точностью. И, таким образом, мы неизбежно приходим к выводу, прямо противоположному постоянно провозглашаемой догме критиков-попугаев о том, что черты природы должны быть "обобщены", — догме, внутренняя и повсеместная абсурдность которой была бы давно обнаружена, если бы она не содержала в своей удобной лжи извинения за лень и маскировку неспособности. Обобщенный! Как будто возможно обобщать вещи, в общем отличающиеся друг от друга. Из столь распространенной критики я извлекаю характерный отрывок из одной из рецензий на это произведение, опубликованной в "Атенеуме" за 10 февраля этого года: "Он (автор) хотел бы, чтобы геологические пейзажисты, дендрологи, метеорологи и, несомненно, энтомологи, ихтиологи, все виды физиологических живописцев объединились в одном лице; но, увы, для истинного поэтического искусства среди всех этих ученых фиванцев! Нет; пейзажная живопись не должна сводиться к простому изображению неодушевленных субстанций, подобному деннеровскому изображению лица земли. Древние пейзажисты смотрели на свое искусство шире, глубже, возвышеннее; они пренебрегали частными чертами и давали только общие черты. Таким образом, они достигли массы и силы, гармоничного союза и простого эффекта, элементов величия и красоты".

На всю подобную критику (а я обращаю на нее внимание только потому, что она выражает чувства, в которые заразились многие здравомыслящие умы) ответ прост и прямолинейен. Обобщить гранит и сланец так же невозможно, как обобщить человека и корову. Животное должно быть либо одним животным, либо другим животным; оно не может быть обычным животным, либо это не животное; и поэтому камень должен быть либо одним камнем, либо другим камнем; это не может быть обычным камнем, либо это не камень. Если бы на переднем плане картины было существо, о котором он не мог бы решить, пони это или свинья, критик из Атенеума, возможно, сказал бы, что это обобщение пони и свиньи и, следовательно, высокий пример "гармоничного союза и простого эффекта". Ноя должен был бы назвать это простым плохим рисунком. И поэтому, когда на переднем плане Сальватора появляются предметы, о которых я не могу сказать, гранит это, или сланец, или туф, я утверждаю, что в них нет ни гармоничного соединения, ни простого эффекта, но есть простое уродство. Нет ни величия, ни красоты какого бы то ни было рода; ничего, кроме разрушения, дезорганизации и разорения, которые можно получить путем нарушения естественных различий. Элементы животного мира могут смешиваться только при разложении, элементы неорганической природы — только при уничтожении. Мы можем, если захотим, собрать монстров-кентавров; но они все равно должны быть наполовину людьми, наполовину лошадьми; они не могут быть одновременно человеком и лошадью, ни человеком, ни лошадью. И поэтому, если пейзажисты захотят, они могут дать нам скалы, которые будут наполовину гранитными, наполовину сланцевыми; но они не могут дать нам скалы, которые будут либо гранитными, либо сланцевыми, ни которые будут и гранитом, и

сланцем одновременно. Каждая попытка создать то, что должно быть *любим* камнем, заканчивается созданием того, что *не* камнем.

Верно, что различия скал, растений и облаков менее заметны и менее постоянно являются объектами наблюдения, чем различия животного мира; но трудность наблюдения за ними не доказывает достоинства их игнорирования. Это объясняет только тот исключительный факт, что мир еще никогда не видел ничего подобного совершенной школе пейзажа. Ибо точно так же, как высшая историческая живопись основана на совершенном знании работы человеческой формы и человеческого разума, так и высшая пейзажная живопись должна быть основана на совершенном знании формы, функций и системы каждого органического или определенно структурированного существования, которое она должна представлять. Это утверждение самоочевидно для каждого мыслящего разума; и каждый принцип, который кажется противоречащим ему, либо искажен, либо неправильно понят. Например, критик Athenæum называет правильное утверждение о родовом различии "*портретной живописью, подобной Деннеру*". Если он сможет найти что-то похожее на Деннера в том, что я считаю высшим совершенством ландшафтного искусства — в недавних работах Тернера, — добро пожаловать к его открытию и его теории. Нет; портретная живопись Деннера была бы попыткой изобразить отдельные кристаллы кварца и полевого шпата в граните и отдельные хлопья слюды в слюдяном сланце — попыткой, столь же далекой от того, что я называю великим искусством (смелая передача общих черт формы в обоих камнях), как современная скульптура из кружев и пуговиц сделана из мрамора Элджин. Мартин попытался изобразить морскую пену в стиле Деннера с помощью края холста - насколько успешно, я полагаю, на этот раз у критиков его прошлогоднего "Кнута" хватило здравого смысла решить.

Опять же, из этого не следует, что из того, что такое точное знание *необходимо* художнику, оно должно составлять художника, или что такое знание ценно само по себе и без привязки к высоким целям. К любому виду знания можно стремиться из низменных побуждений и ради низменных целей; и у тех, кто им обладает, это низменное знание; в то время как само это же знание в другом сознании является достижением высшего достоинства и приносит величайшее благословение. В этом разница между знанием растений простым ботаником и знанием их великим поэтом или художником. Один отмечает их различия ради пополнения своего гербария, другой - чтобы сделать их средствами выражения эмоций. Один считает тычинки, дает название и доволен; другой наблюдает за каждым признаком цвета и формы растения; рассматривая каждый из его атрибутов как элемент выражения, он улавливает черты его изящества или энергии, жесткости или покоя; отмечает слабость или энергичность, безмятежность или трепетность его оттенков; наблюдает за его местными привычками, его любовью или страхом перед особыми местами, его питанием или разрушением под действием определенных влияний; он связывает это в своем уме со всеми особенностями ситуаций, в которых оно обитает, и окружающей средой. вспомогательные учреждения, необходимые для его поддержки. Отныне цветок для него - живое существо, с историей, написанной на его листьях, и страстями, дышащими в его движении. Его появление на его картине - не просто цветовая точка, не бессмысленная искра света. Это голос, доносящийся из земли, — новый аккорд музыки разума, — необходимая нота в гармонии его картины, в равной степени придающая ей нежность и достоинство, равно как и ее красоту, как и ее правдивость.

Конкретизация цветов Шекспиром и Шелли дает нам наиболее частые примеры возвышенного использования этих второстепенных деталей. Это правда, что художник не обладает такой же

способностью выражать мысли, с которыми связаны его символы; он в некоторой степени зависит от знаний и чувств зрителя; но из-за уничтожения таких деталей его передний план не становится более понятным для невежд, хотя и теряет интерес для осведомленных. Тот факт, что есть люди, которые не смогли бы прочесть неразборчивый почерк, если бы он был простым, не оправдывает неразборчивый почерк.

Итак, я повторяю, обобщение, как это слово обычно понимается, - это действие вульгарного, неспособного и бездумного ума. Видеть во всех горах ничего, кроме похожих куч земли; во всех скалах ничего, кроме похожих скоплений твердого вещества; на всех деревьях ничего, кроме похожих скоплений листьев, не является признаком высокого чувства или расширенной мысли. Чем больше мы знаем и чем больше чувствуем, тем больше мы разделяемся; мы разделяемся, чтобы достичь более совершенного единства. Камни в мыслях крестьянина лежат так же, как и на его поле, один похож на другой, и ни между одним из них нет никакой связи. Геолог различает, а различая, соединяет их. Каждый из них становится отличным от своего собрата, но, отличаясь от него, приобретает отношение к своему брату; каждый из них больше не является повторением другого, — они являются частями системы, и каждый подразумевает существование всего остального и связан с ним. Таким образом, правильным, истинным и благородным является то обобщение, которое основано на знании различий и соблюдении отношений отдельных видов. Это обобщение неверно, фальшиво и достойно презрения, которое основано на незнании одного и беспокойстве о другом. На самом деле это не обобщение, а путаница и хаос; это превращение побежденной армии в неразличимое бессилие — превращение элементов мертвого остова в пыль.

Давайте же, не обращая больше внимания на догматы художественных школ, последуем тем выводам, к которым нас приводит соблюдение законов природы.

Я только что сказал, что художник должен знать каждый класс горных пород, земли и облаков с геологической и метеорологической точностью.^[K] Это делается не только ради придания характера самим этим второстепенным чертам, но, в особенности, ради достижения того простого, серьезного и последовательного характера, который виден в *целом* эффекте каждого природного ландшафта. Каждая геологическая формация имеет черты, полностью присущие ей самой; определенные линии разломов, дающие начало фиксированным формам горных пород и земли; своеобразные растительные продукты, среди которых еще большие различия обусловлены колебаниями климата и высоты. Из таких изменяющихся обстоятельств возникают бесконечные разновидности ландшафтов, каждый из которых демонстрирует совершенную гармонию между своими отдельными чертами и обладает собственной идеальной красотой; красотой, отличающейся не только теми особенностями, которые изменяются в человеческом облике в результате изменения климата, но и наиболее заметными и существенными общими различиями; так что ее классы не могут быть обобщены или объединены какими бы то ни было способами. Ровные болота и сочные луга третичного периода, округлые холмы и короткие пастбища мела, прямоугольные утесы и раздвоенные впадины нижнего известняка, вздымающиеся пики и ребристые пропасти первобытных земель не имеют между собой ничего общего — ничего, что не было бы отличительным и непередаваемым. Сама их атмосфера другая — их облака другие — их настроение шторма и солнечного света другое - их цветы, животные и леса другие. В каждом порядке ландшафта — а их порядков, повторяю, бесконечное множество, соответствующих не только нескольким видам горных пород, но и конкретным обстоятельствам отложения горных пород или после обработки, а также неисчислимым разнообразиям климата,

внешнего вида и вмешательства человека: — в каждом порядке ландшафта, говорю я, предполагается преподавать особые уроки и доставлять особые удовольствия; и говорить об обобщении их впечатлений в виде идеального пейзажа так же бесполезно, как говорить об объединении всех питательных веществ в одну идеальную пищу, собирании всей музыки в одно идеальное движение, или сведение всех мыслей в одну идеальную идею.

Однако существует такая вещь, как композиция ландшафтов различных порядков, хотя их нельзя обобщить. Сама природа постоянно объединяет элементы различного выражения. Ее бесплодные скалы спускаются к равнине через поросшие лесом мысы, и сквозь зеленые тени виноградных лоз пробивается тусклый свет неувядающего снега.

Таким образом, у художника есть выбор: либо создать изолированный характер какого-то одного отдельного класса сцен, либо объединить множество различных элементов, которые могут контрастировать друг с другом.

Я верю, что простой и несочетаемый пейзаж, созданный с должным вниманием к идеальной красоте элементов, которые он включает, всегда будет самым притягательным по своей привлекательности для сердца. Контраст усиливает великолепие красоты, но ослабляет ее влияние; он усиливает ее привлекательность, но уменьшает ее силу. По этому поводу у меня будет много чего сказать позже; сейчас я просто хочу предположить возможность того, что целеустремленный художник, который работает на широких и простых принципах, создавая цельный, гармоничный пейзаж, может достичь в искусстве такой же высокой цели, как более амбициозный ученик, который всегда находится "в пяти минутах ходьбы отовсюду", внося вклад в свое живописное гуашетто со всего света;^[1] и уверенность в том, что если композиция последнего не будет регулироваться строгим суждением, а ее элементы не будут соединены естественными ссылками, они должны стать более презренными в своей пестроте, чем честное изучение придорожных сорняков.

Позвольте мне, рискуя утомительно повторять то, что общеизвестно, обратиться к общим принципам исторической композиции, чтобы показать их применение к ландшафту. Самый мелкий тиро в искусстве знает, что каждая фигура, которая не нужна его картине, является ее помехой, и что каждая фигура, которая не сочувствует действию, прерывает его. Кто не собирает со мной, тот расточает — таков или должен быть руководящий принцип его плана; и сила и величие его результата будут в точности пропорциональны единству чувств, проявляющихся в его отдельных частях, и уместности и простоте отношений, в которых они находятся друг с другом.

Все это в равной степени применимо и к материалам неживой природы. Впечатляющую разрушается множеством противоречивых фактов, и накопление, которое не является гармоничным, приводит к диссонансу. Тот, кто пытается соединить простоту с великолепием, направить от одиночества к празднику и противопоставить меланхолию веселью, должен в конце концов породить запутанную бессмыслицу. В каждой сцене присутствует особый дух; и хотя точка контраста иногда может усилить и более интенсивно проявить это особое чувство, это должна быть всего лишь точка, а не уравненное противостояние. Каждое появление нового и непохожего чувства ослабляет силу того, что уже было впечатлено, и смешение всех эмоций должно завершиться апатией, как смешение всех цветов в белом.

Давайте проверим по этим простым правилам одну из "идеальных" пейзажных композиций Клода, известную итальянцам как "Il Mulino".

На переднем плане изображен очень красивый и совершенный лесной пейзаж с танцем крестьян на берегу ручья; вполне достаточный объект для создания в руках мастера впечатляющей и завершенной картины. Однако на другой стороне ручья у нас есть фрагмент пасторальной жизни: мужчина с несколькими быками и козами, падающими вниз головой в воду из-за внезапного паралича всех их ног. Даже этой группы слишком много; у пастуха не было права перегонять свое стадо так близко к танцующим, а танцоры наверняка напугают скот. Но когда мы вглядываемся глубже в картину, наши чувства получают внезапный и сильный шок от неожиданного появления среди пасторальных и музыкальных вещей военных: несколько римских солдат въезжают верхом на домашних лошадках, с пешим предводителем, очевидно, поощряющим их к немедленной и решительной атаке на музыкантов. За солдатами находится круглый храм, находящийся в чрезвычайно плохом состоянии, а рядом с ним, у самых его стен, выстроена аккуратная водяная мельница в полной работе. Рядом с мельницей протекает большая река с запрудой поперек нее. Плотина была сооружена не для мельницы (поскольку она получает воду с холмов по желобу, проложенному над храмом), но она особенно уродлива и однообразна в своем падении, а вода внизу образует мертвого вида пруд, на котором несколько человек ловят рыбу в плоскодонках. Берега этой реки напоминают по очертаниям более поздние геологические образования вокруг Лондона, состоящие в основном из разбитых горшков и устричных раковин. На неудобном расстоянии от берега стоит город, состоящий из двадцати пяти круглых башен и пирамиды. За городом красивый мост; за мостом часть Кампаньи с фрагментами акведуков; за Кампаньей цепь Альп; слева каскады Тиволи.

Я полагаю, что это прекрасный пример того, что обычно называют "идеальным пейзажем", то есть группы этюдов художника с натуры, индивидуально испорченных, подобранных с таким противопоставлением характеров, чтобы они могли нейтрализовать эффект друг друга, и объединенных достаточной неестественностью и силой ассоциаций, чтобы гарантировать, что они создают общее ощущение невозможного. Давайте немного проанализируем отдельные сюжеты в этом идеальном произведении Клода.

Возможно, на земле нет более впечатляющего зрелища, чем уединенная римская Кампанья в вечернем свете. Пусть читатель на мгновение вообразит себя оторванным от звуков и движения живого мира и отправленным в одиночестве на эту дикую и опустошенную равнину. Земля прогибается и крошится под его ногой, он никогда не ступал так легко, потому что ее вещество белое, пустое и кариозное, как пыльные обломки человеческих костей.^[M] Длинная узловатая трава слабо колыхается на вечернем ветру, и тени от ее движения лихорадочно дрожат вдоль берегов руин, которые поднимаются навстречу солнечному свету. Холмы гниющей земли вздымаются вокруг него, как будто мертвые внизу борются во сне; разбросанные блоки из черного камня, четырехугольные, остатки могучих зданий, не наложенные одно на другое, лежат на них, чтобы удерживать их внизу. Тускло-фиолетовая, ядовитая дымка стелется по пустыне, скрывая ее призрачные обломки массивных руин, на разрывах которых лежит красный свет, как угасающий огонь на оскверненных алтарях. Голубой гребень горы Альбан возвышается на фоне торжественного пространства зеленого, чистого, спокойного неба. Сторожевые башни из темных облаков непоколебимо стоят вдоль мысов Апеннин. От равнины до гор разрушенные

акведуки, пирс за пирсом, растворяются во тьме, словно призрачные и бесчисленные отряды похоронных плакальщиков, отходящих от национальной могилы.

Давайте вместе с Клодом внесем несколько "идеальных" изменений в этот пейзаж. Во-первых, мы уменьшим многочисленные пропасти Апеннин до четырех сахарных буханок. Во-вторых, мы уберем гору Альбан и возведем на ее месте большую кучу мусора. Затем мы снесем большую часть акведуков и оставим только одну или две арки, чтобы их бесконечная длина больше не причиняла боли своим однообразием. Вместо фиолетового тумана и заходящего солнца мы заменим ярко-голубое небо с круглыми белыми облаками. Наконец, мы избавимся от неприятных руин напереднем плане; мы посадим там несколько красивых деревьев, пошлем за скрипачами, устроим танцы и пикник.

На протяжении всей картины вы обнаружите, что те же улучшения сделаны с использованием материалов, которые были у Клода наготове. Спускающиеся склоны города Рима к пирамиде Кая Цестия создают не только линии самого изысканного разнообразия и красоты, но и предмет для созерцания и размышления в каждом фрагменте их зданий. Этот проход был идеализирован Клодом в виде набора похожих круглых башен, о которых нельзя составить никакого представления, кроме того, что они непригодны для жилья, и к которым нельзя проявлять никакого интереса, кроме трудности предположить, для чего они могли быть построены. Руины храма не производят впечатления из-за соседства водяной мельницы и необъяснимы появлением римских солдат. Течение мутных потоков меланхоличного Тибра и Анио по Кампанье впечатляет само по себе, но оно совершенно перестает быть таковым, когда мы нарушаем их спокойное течение плотиной, украшаем их запущенное течение красивым мостом и покрываем их уединенную поверхность плоскодонками, сетями и рыбаками.

Я думаю, нельзя ожидать, что подобные пейзажи должны оказывать какое-либо воздействие на человеческое сердце, кроме как ожесточать или унижать его; уводить его от любви ко всему простому, серьезному и чистому к тому, что столь же изощренно и порочно в аранжировке, столь же ошибочно и несовершенно в деталях. До тех пор, пока такие произведения используются для имитации, пейзажная живопись должна быть мануфактурой, ее произведениями должны быть игрушки, а ее покровителями должны быть дети.

Итак, моя цель в настоящей работе - продемонстрировать полную ложность как фактов, так и принципов; несовершенство материала и ошибку компоновки, на которых основаны подобные работы; и настаивать на необходимости, а также достоинстве серьезного, верного, любящего изучения природы такой, какая она есть, с отвращением отвергая все, что сделал человек, чтобы изменить ее. И похвала, которая в этой первой части работы воздается многим английским художникам, была бы оправдана только на том основании, что, хотя часто они прилагали мало сил и бессистемных усилий, они все же в честном и добром сердце приняли слово Божье от облаков, листьев и волн и сохранили его,^[N] и смиренно старались донести до мира ту чистоту впечатления, которая одна может сделать результат искусства инструментом добра или его труд, заслуживающий благодарности.

Однако, если у меня будут частые поводы настаивать на необходимости этой искренней любви к учению о природе и безоговорочного подчинения ему, на мне будет лежать не меньшая обязанность осудить небрежную передачу случайных впечатлений и механическое копирование неважных предметов, которые слишком часто наблюдаются в нашей современной школе.^[O] Их легкость и бессистемность замысла, бессмысленное умножение неизученной

композиции и отсутствие определенности и возвышенности цели дискредитируют всю их систему изучения и поощряют в критике прискорбное предубеждение, что поле и склон холма - менее подходящие места для изучения, чем галерея и чердак. Не каждая случайная идея, подхваченная проливным дождем или падением солнечного луча, не каждый сияющий фрагмент света урожая, не каждая мерцающая мечта о лесной прохладе должны быть даны миру такими, какими они пришли, необдуманно, незавершенными и забытыми художником, как только они сойдут с его мольберта. Это единственное, что следует считать картиной, в которой сконцентрирован дух (а не материалы), но оживляющая эмоция многих подобных исследований, и она демонстрируется с помощью долго изучаемых, мучительно выбранных форм; идеализирована в правильном смысле этого слова не дерзкой свободой той способности унижать Божьи дела, которую человек называет своим "воображением", но совершенным утверждением полного знания каждой части, характера и функции объекта, и в которой детали доведены до последней черты, совместимой с достоинством и простотой целого, созданного с помощью того, что человек называет своим "воображением". благороднейшее трудолюбие, концентрирующее изобилие в точке и преобразующее накопление в структуру; этот труд не должен быть направлен ни на один предмет, который, по-видимому, способен принести пользу, ни на избранные предметы, в которых природа приготовила для руки художника самые чистые источники впечатления, которое он хотел бы передать. Они могут быть скромными в своем порядке, но они должны быть совершенными в своем роде. В живой изгороди и коттедже, а также в лесу и дворце есть совершенство, и больше идеальности в выборе и обработке великим художником придорожных сорняков и истертых ручьями камешков, чем во всей этой карикатуре на скупой ум, который нагромождает свой передний план колоссальными колоннами и вздымает невозможные горы в загроможденное небо. Наконец, выбранные сюжеты ни в коей мере не должны повторять друг друга, но каждый из них основан на новой идее и развивает совершенно особый ход мысли; так что работа всей жизни художника должна образовывать последовательную серию эссе, поднимающихся по шкале творчества от самого скромного пейзажа к самому возвышенному; каждая картина является необходимым звеном в цепи, основанной на том, что предшествовало, вводящей в то, что должно последовать, и все они в своей прекрасной системе демонстрируют и сближают узы природы с человеческим сердцем.

Поскольку, таким образом, мне придется осуждать отсутствие образования у современных людей почти так же сильно, как его ложное направление у древних, моя задача, естественно, разделится на три части. В первой я попытаюсь исследовать и упорядочить факты природы с научной точностью; по ходу дела я покажу, из-за какого полного пренебрежения самой первой базой и фундаментом своего искусства возникли идеалы некоторых старых мастеров. После того, как этот фундамент будет надежно заложен, я продолжу во второй части работы анализировать и демонстрировать природу эмоций, связанных с Прекрасным и Возвышенным; исследовать особые черты каждого вида пейзажа и выявить, насколько это может быть в моих силах, ту безупречную, непрекращающуюся, непостижимую, неисчерпаемую красоту, которую Бог запечатлел на всех вещах, если только человек примет их такими, какими Он их дает. Наконец, я попытаюсь проследить воздействие всего этого на сердца и умы людей; показать моральную функцию и цель искусства, доказать, какую роль оно должно занимать в мыслях и влиять на жизнь всех нас; возложить на художника ответственность проповедника и зажечь в умах людей то уважение, которого требует такая должность.

Должно быть очевидно, что первая часть этой задачи, которая является всем, что я пока смог предложить читателю, не может не быть наименее интересной и наиболее трудоемкой, особенно потому, что необходимо, чтобы она выполнялась без привязки к каким-либо принципам красоты или влиянию эмоций. Это жесткая, прямолинейная классификация материальных вещей, а не изучение мыслей или страстей; и поэтому пусть меня не обвиняют в чувствах, которые я предпочитаю подавлять. Размышления о высоких качествах искусства не должны прерываться работой молотка и эвдиометра.

Опять же, я хотел бы попросить, чтобы частые упоминания великих мастеров итальянской школы не рассматривались просто как способы общепринятого выражения. Я думаю, что на следующих страницах достаточно доказательств того, что меня вряд ли увлечет известность имени; и поэтому преданная любовь, которую я проявляю к работам великих исторических и сакральных художников, искренна и обоснована. И действительно, каждый принцип искусства, который я могу отстаивать, я смогу проиллюстрировать ссылкой на работы людей, повсеместно признанных мастерами мастеров; и публика, пока мое учение ведет ее к более высокому пониманию и любви к работам Буонароти, Леонардо, Рафаэля, Тициана и Кальяри, может, конечно, без страха уступить мне право наносить Гасперу Пуссену или Вандевелде такие удары, какие я сочту необходимыми для утверждения моих принципов.

Действительно, я полагаю, что в наши дни почти столько же поводов для защиты Микеланджело от мелочности современников, сколько и для поддержки Тернера против условностей древних. Ибо, хотя имена отцов священного искусства у всех у нас на устах, наша вера в них во многом подобна вере великого мира в его религию — номинальной, но мертвой. Напрасно наши преподаватели повторяют имя Рафаэля в ушах своих учеников, в то время как их собственные работы явно расходятся со всеми принципами, вытекающими из его трудов. Напрасно юного студента заставляют выпускать определенное количество школьных копий Микеланджело, когда его хлеб должен зависеть от количества безделушек, которые он может втиснуть в свой холст. И я мог бы с таким же рвением выступить против современной системы английского исторического искусства, с каким выступаю за нашу школу пейзажа, но это неблагодарная и болезненная задача - нападать на работы ныне живущих художников, борясь с неблагоприятными обстоятельствами любого рода, и особенно с ложным вкусом нации, которая относится к вопросам искусства либо с щекотливостью младенца, либо с флегматичностью Мегатерия.

При выполнении этой первой части моей работы меня обвинили в непочтительных и нецензурных выражениях по отношению к работам, которые я обещал. Возможно, я был в какой-то степени заражен, читая те критические замечания наших периодических изданий, которые не состоят ни из чего другого; но в целом я верю, что в моих словах будет найдено достаточно правды, чтобы оправдать их фамильярность; и что никакое другое оружие не могло быть использовано, чтобы пробить брешь в суеверном предрассудке, которым работы некоторых художников ограждены от нападков разума. My answer is that given long ago to a similar complaint, uttered under the same circumstances by the foiled sophist:— ("Ὁς δ' ἔστιν ὁ ἄνθρωπος; ὡς ἀπαίδευτός τις, ὅς οὐκ ἔφαυλα ὀνόματα ὀνομάζειν τοῖς μὲν ἐν σεμνῶν πράγματι.) Τοιοῦτός τις, ὥπτι αὐδεν ἄλλο φρονίζων ἢ τὸ ἀληθές."

С еще большим удивлением я услышал, как меня обвиняют в бездумной строгости по отношению к работам современных художников, поскольку я полностью убежден, что всякий

раз, когда я нападаю на них, я причиняю себе гораздо больше боли, чем могу причинить; и во многих случаях я воздерживался от осуждения, которое считал необходимым для полного понимания моей работы, из страха огорчить или ранить людей, о чувствах и обстоятельствах которых я был неосведомлен. Действительно, очевидно ложный и преувеличенный уклон всей книги в пользу современного искусства в значительной степени зависит от того, что я воздерживаюсь от анимационных комментариев, которые придали бы ей равновесия, и храню молчание там, где я не могу похвалить. Но я предпочел бы задержаться на год или два дольше для достижения своих целей, чем достигать их, попирая сердца и очаги людей; и я позволял себе высказывать неблагоприятные мнения только в тех случаях, когда популярность и благосклонность художника настолько велики, что мнение отдельного человека становится для него безразличным.

А теперь — еще одно слово. В течение многих лет мы не слышали о работах Тернера ничего, кроме обвинений в отсутствии в них *правды*. На каждое замечание об их силе, возвышенности или красоте был только один ответ: они не похожи на природу. Поэтому я поставил своих оппонентов на их собственную точку зрения и продемонстрировал путем тщательного изучения реальных фактов, что Тернер *is* подобен природе и рисует природу больше, чем любой другой человек, когда-либо живший. Я ожидал, что это предложение (основа всех моих будущих усилий) будет оспариваться в отчаянной борьбе и что мне придется пробиваться к своей позиции дюйм за дюймом. Вовсе нет. Мои оппоненты сразу уступают мне поле. У одного (автора "Атенеума") нет другого выхода, кроме утверждения, что "он не одобряет естественный стиль в живописи. Если люди хотят увидеть *природу*, пусть они пойдут и посмотрят на нее саму. Почему они должны видеть ее из вторых рук на куске холста?" Другой (Блэквуд), еще более сбитый с толку, вынужден прибегнуть к еще более примечательной линии защиты. "Дело не в том, - говорит он, - чем вещи во всех отношениях являются на самом деле, а в том, как разум преобразует их в то, чем они *не* являются". (Октябрь 1843 г., стр. 485.) Поэтому я предоставляю читателю самому выбирать, продолжит ли он вместе с Блэквудом и его коллегами рассматривать, как разум превращает вещи в то, чем они *не* являются, или же вместе со мной он проделает более трудную, но, возможно, в целом более полезную работу по выяснению, что они собой представляют.

[A] Один или два фрагмента греческой скульптуры, работы Микеланджело, рассматриваемые с точки зрения их общей концепции и силы, и Мадонна Святой Систо - вот и все, что я бы сам отнес к такой категории, хотя даже они не лишены недостатков, но их недостатки таковы, что смерть никогда не сможет их исправить.

[B] Этот принцип опасен, но от этого не менее верен, и его необходимо иметь в виду. Едва ли найдется хоть одна истина, которая не допускала бы использования в злых целях, и мы не должны отрицать желательности оригинальности, потому что люди могут ошибаться в ее поиске, или потому что претензия на нее может быть самонадеянно сделана прикрытием ее некомпетентности. Тем не менее, оригинальность никогда не следует искать ради нее самой — иначе это будет просто отклонение от нормы - она должна возникать естественным образом в результате тщательного, независимого изучения природы; и следует помнить, что во многих технических вещах невозможно измениться, не уступив им, ибо в этом, как говорит Спенсер, "Истина одна, и правота всегда одна"; но ошибки разнообразны и многочисленны. "Порок, -

говорит Байрон в "Марино Фальеро", - должен быть разнообразным; но Добродетель стоит подобно солнцу, и все, что вращается вокруг, пьет жизнь из ее облика".

[C] С сожалением отмечаю, что в произведении подобного рода я обращаю внимание на критические замечания, которые, в конце концов, просто призваны позабавить невнимательного читателя и забываются сразу после прочтения; но я делаю это в соответствии с пожеланиями, высказанными мне после публикации этого произведения людьми, которым искусство глубоко по сердцу, и которые, как я нахожу, придают этому вопросу большее значение, чем я был бы расположен. Поэтому я отметил два или три отрывка, которые *могут* позволить публике самой судить о качестве этой критики; и это, я думаю, вопрос справедливости по отношению к тем, кто в противном случае мог бы быть введен ими в заблуждение — на большее я не могу согласиться. У меня была бы всего лишь контора ищeyки, если бы мне пришлось срывать накидку с каждого Румянца, олицетворяющего искусство, с колокольчиками и безделушками в придачу.

[D] Хризопраз, (Видео № за октябрь 1843 г., стр. 502.)

[E] Каждый школьник знает, что этот эпитет был дан Пуссену в намек на глубокие классические познания художника. Рецензент, однако, (сентябрь 1841 г.) сообщает нам, что это выражение относится к его мастерству в "Композиции".

[F] Критика Королевской академии, 1842. "Он" (мистер Ли) "часто напоминает нам о лучших манерах Гейнсборо; но он *превосходит* его всегда в тематике, композиции и разнообразии". — Тень Гейнсборо! —глубокомысленный, торжественный Гейнсборо, - простите нас за то, что переписываем это предложение; мы делаем это, чтобы навечно повесить виновного на виселице — и оставить его болтаться на ветру "Рая для дураков". С большой болью я всегда говорю с суровостью о работах ныне живущих мастеров, особенно когда, как у мистера Ли, они исполнены благих намерений, просты, свободны от аффектации или подражания и, очевидно, написаны с постоянной отсылкой к природе. Но я верю, что эти качества всегда будут обеспечивать ему то восхищение, которого он заслуживает, — что найдется много бесхитростных и честных умов, всегда готовых следовать его указаниям и с восторгом откликаться на его усилия; и поэтому мне не нужно бояться указать ему на недостаток тех технических качеств, которые являются предметом особого восхищения художника. Сила цвета Гейнсборо (сэр Джошуа называет ее его особым даром) способна встать в один ряд с даром Рубенса; он чистейший колорист - не исключая и самого сэра Джошуа — из всей английской школы; фактически, при нем искусство живописи в значительной степени умерло и сейчас не существует в Европе. На следующих страницах вы увидите достаточно свидетельств моего искреннего восхищения Тернером; но я без колебаний скажу, что в управлении и качестве отдельного оттенка, в чисто технической части живописи Тернер - дитя Гейнсборо. Мистер Ли никогда не стремится к цвету; он ни в малейшей степени не делает его своей целью — весенняя зелень растительности - это все, чего он желает; и было бы примерно так же рационально сравнивать его работы с изученными колоритными произведениями, как модуляцию калабрийской свирели с гармонией полного оркестра. Рука Гейнсборо легка— как взмах облака, стремительна, как вспышка солнечного луча; исполнение Ли слабое и неровное. Массы Гейнсборо столь же обширны, как первое разделение на небесах света и тьмы; работы Ли (возможно, это неизбежно, учитывая эффекты мерцающего солнечного света, к которым он стремится) столь же фрагментарны, как его листья, и столь же многочисленны. Формы

Гейнсборо величественны, просты и идеальны; формы Ли малы, запутанны и невыбранны. Гейнсборо никогда не упускает из виду свою картину в целом; Ли слишком склонен быть скованным ее частями. Одним словом, Гейнсборо - бессмертный художник; а Ли, хотя и находится на правильном пути, все еще находится на ранних стадиях своего творчества; и человек, который мог бы представить себе какое-либо сходство или точку сравнения между ними, не только новичок в искусстве, но и не способен когда-либо стать чем-то большим. Его можно простить за непонимание Тернера, поскольку необходимы длительная подготовка и дисциплина, прежде чем можно будет познакомиться с абстрактной и глубокой философией этого художника; но превосходство Гейнсборо основано на давно признанных принципах искусства и очевидных фактах природы; и я особенно настаиваю на недостатке чувства рецензента к его работам, потому что это доказывает истину, в которой публика должна быть особенно уверена: те, кто расточает оскорбления великим людям современности, в равной степени неспособны воспринимать реальное превосходство установленных канонов, не осведомлены о самых распространенных и наиболее признанных принципах искусства. искусство, слепое к самой осязаемой и понятной из своих красот, неспособное отличить, если предоставить его самому себе, работу мастера от самой гнусной школьной копии, и основывающее свои аплодисменты на тех великих произведениях, которые они восхваляют, либо из чистого лицемерия, либо из восхищения их недостатками.

[G] В "Лягушках" Аристофана есть тонкая нотка, вероятно, отсылающая к этой части "Агамемнона". "Εὐὼδ' ἔχαίρον τῇ σιωπῇ καὶ με τοῦτ' ἔτερπεν οὐκ ἦττον ὁ λαλοῦντες." То же самое замечание вполне можно было бы применить к кажущимся пустыми или непонятными участкам полотна Тернера. В их таинственном и интенсивном огне есть много общего между умом Эсхила и умом нашего великого художника. У них есть по крайней мере одна общая черта — непопулярность. 'Ο δημὸς ἀνεβόα κρίσιν ποιεῖν. ΞΑ. ὁ τῶν πανοῦργων; ΑΙ. νῆ Δί, οὐράνιον γ' ὄσον. ΞΑ. μετ' Αἱ σχύλου ὁ οὐκ ἦσαν ἔτεροι σύμμαχοι; ΑΙ. ὅλῃ γον τὸ χρηρτόν ἐρτίν.

[H] Я не знаю ни одного отрывка в античной литературе, в котором эта связь была бы проиллюстрирована более изысканно, чем в строках, какими бы пародийными они ни были, описывающих приближение хора в облаках Аристофана, — писателя, между прочим, который, я полагаю, знал и чувствовал благородный ландшафтный характер своей страны лучше, чем кто-либо, чьи произведения дошли до нас, за исключением Гомера. Индивидуальность и отчетливость концепции — видимый облачный характер, который каждое слово этого конкретного отрывка превращает в более влажное и яркое существование, - для меня так же освежают, как настоящее дыхание горных ветров. Линия "διὰ τῶν κοίλων καὶ τῶν δασέων, πλάγαι," могли быть написаны никем, но ярый любитель холма пейзаж—тот, кто наблюдал, час за часом, своеобразный косой, косой действия по убыванию облака, как они образуют вдоль ложбины и овраги гор. Здесь нет бугристой твердости - никаких подушкообразных выпуклостей. Все тает, дрейфует, недолговечно, наполнено воздухом, светом и росой.

[I] Пусть этот принцип не путают с принципом Фузели: "любовь к тому, что называется обманом в живописи, отмечает либо младенчество, либо дряхлость вкуса нации". Осознание для ума не требует обмана зрения.

[J] В следующей части работы я покажу, что существуют принципы универсальной красоты, общие для всех божьих созданий; и что именно благодаря большей или меньшей доле этих принципов одна форма становится благороднее или подлее другой.

[K] Разве это, спросят, не требует от него большего, чем может дать жизнь? Ни на йоту. Абсолютно не требуется ничего, кроме знания внешних характеристик; и даже если бы, что было бы более желательно, потребовались основательные научные знания, время, которое наши художники тратят на размножение грубых набросков или на завершение своих неразумных зародышей этюда, сделало бы их мастерами каждой науки, которую организовали современные исследования, и знакомыми с каждой формой, которую проявляет Природа. Мартин, если бы время, которое он, должно быть, потратил на бесплодные пузыри своего флейтиста, было потрачено на работу на берегу моря, мог бы узнать достаточно, чтобы несколькими штрихами создать картину, которая, подобно шуму моря, навсегда запечатлелась бы в сердцах людей.

[L]

"Зеленое поле - это зрелище, которое заставляет нас простить
Отсутствие того более возвышенного сооружения,
В котором сочетаются виноградные лозы, оливы, пропасти,
ледники, вулканы, апельсины и лед".

Дон Хуан.

[M] Растительная почва Кампаньи в основном образована разложившейся лавой, а под ней лежит слой белой пемзы, в точности напоминающий остатки костей.

[N] Чувства Констебла по отношению к своему искусству могли бы быть почти образцом для молодого студента, если бы не то, что они немного ошибаются с другой стороны и, возможно, нуждаются в наказании и руководстве со стороны его собратьев. Мы должны использовать изображения не как авторитеты, а как комментарии к природе, точно так же, как мы используем богословов, но не как авторитеты, а как комментарии к Библии. Констебль, в своем страхе перед поклонением святым, отлучает себя от всякой пользы Церкви и лишает себя многих наставлений из Священного Писания, которого он придерживается, потому что он не примет помощи в чтении его от ученых других людей. Сэр Джордж Бомонт, напротив, в анекдотах, приведенных о нем в "Жизни Констебла", приводит печальный пример деградации, в которую может впасть человеческий разум, когда он терпит, чтобы человеческие деяния вставляли между ним и его Хозяином. Рекомендация цвета старой кремонской скрипки для преобладающего тона всего, и банальный вопрос сторонника традиций: "Куда вы кладете свое коричневое дерево?" демонстрируют протрацию интеллекта, настолько смехотворную и прискорбную, что они одновременно являются сатирой и предупреждением для всех, кто находится на галерее. Искусство, которому следуют таким образом, - это самая рабская праздность, в которой можно впустую потратить жизнь. Таким образом, следует избегать двух опасных крайностей — забвения Священного Писания и презрения к божественному — рабства, с одной стороны, и свободомыслия, с другой. Среднюю величину почти так же трудно определить или придерживаться в искусстве, как и в религии, но большая опасность исходит от суеверия. Тот, кто смиренно следует Природе, редко подвергается опасности потерять Искусство из виду. Во всех поистине великих человеческих произведениях он обычно находит что-то оригинальное, за что он будет относиться к ним с благодарностью, а иногда и следовать за ними с уважением; в то время как тот, кто считает Искусство своим авторитетом, может полностью упустить из виду все, что оно интерпретирует, и сразу же погрузиться в грех идолопоклонства и деградацию раба.

[О] Мне следовало бы больше настаивать на этом недостатке (ибо он фатален) в следующем эссе, но причина его лежит скорее на публике, чем на художнике, и в потребностях публики в той же степени, что и в их воле. Такие картины, которые сами художники пожелали бы написать, не могли быть выполнены по очень высоким ценам; и при нынешнем состоянии общества всегда должно быть легче найти десять покупателей эскизов за десять гиней, чем одного покупателя за картину за сто гиней. Тем не менее, я часто был одновременно удивлен и опечален, видя, что любые усилия наших художников подняться над мануфактурой — любая борьба за что-то вроде завершенной концепции — были оставлены публикой как ее собственная награда. На прошлогодней выставке акварелей была представлена благородная работа Дэвида Кокса, идеальная в прямом смысле этого слова — лесная лощина с несколькими овцами, пробирающимися сквозь густые заросли папоротника, и торжественное вечернее небо, открывающееся над темными просторами вдалеке. Это стоило всех его мелочей на стенах, вместе взятых. И все же публика подхватила все мелочи — кляксы и брызги, уточки, водоросли, початки кукурузы — все, что было умным и миниатюрным; и настоящая картина — полное развитие ума художника — осталась у него на руках. Как могу я или кто-либо другой, обладающий совестью, посоветовать ему после этого стремиться к чему-то большему, чем может быть достигнуто сообразительностью за четверть часа? Каттермоул, я полагаю, заземлен и закован в кандалы таким же образом. Он начал свою карьеру с законченных и изученных картин, которые, я полагаю, никогда не приносили ему прибыли — теперь он продает свой прекрасный талант в угоду поверхностному общественному вкусу и прокладывает себе путь к вознаграждению и забвению. Однако обычно есть вина с обеих сторон; у художника за то, что он демонстрирует свою ловкость с помощью шарлатанских трюков кистью, пока целомудренная отделка, требующая в десять раз больше знаний и труда, не покажется безвкусной для болезненного вкуса, который он сам сформировал у своих покровителей, подобно тому, как рев и разглагольствования обычного актера часто делают явно пресными завершенные штрихи совершенной натуры; и у публики за то, что она прилагает меньше реальных усилий, чтобы познакомиться с различными способностями великого художника и различать их, чем для оценки мастерства повара или кулинара. развивайте ловкость танцора.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ.

С большим сожалением и отчасти вопреки своему собственному суждению я переиздаю следующие главы в их нынешнем виде. Особые обстоятельства (изложенные в первом предисловии), при которых они были первоначально написаны, сделали их настолько непригодными для того положения, которое они сейчас занимают в качестве введения к серьезному исследованию общих функций искусства, что мне следовало бы сначала завершить последующие части эссе, а затем написать другое введение более подходящего характера. Но поскольку может пройти много времени, прежде чем я смогу это сделать, и поскольку я полагаю, что то, что я уже написал, все еще может принести некоторую ограниченную и частичную пользу, я позволил этому появиться снова, полагаясь на доброту читателя, который

прислушается к его намерениям, а не к его настроению, и простит его невнимательность в ее серьезности.

Считая, что это слишком малосодержательно, чтобы его можно было исправить, везде, где я находил отрывок, который, по моему мнению, требовал модификации или пояснения, я его вырезал; то, что я оставил, каким бы несовершенным оно ни было, не может, на мой взгляд, быть опасно неправильно понято: кое-что я добавил не с целью придать работе какую-либо систематичность или завершенность, но чтобы восполнить грубые упущения, ответить на неизбежные возражения и придать некоторую содержательность отрывкам, представляющим собой простую декламацию.

Какая бы неадекватность или ошибка ни была повсюду в материалах или способах демонстрации, я не сомневаюсь в истинности и необходимости главного результата; и хотя читатель, возможно, впоследствии часто увидит, что я привожу другие, лучшие основания для того, что здесь утверждается, все же смысл и направленность книги, ее решительное обесценивание Клода, Сальватора, Гаспара и Каналетто и столь же решительная поддержка Тернера как величайшего из всех пейзажистов и последних работ Тернера как его лучших, хороши и справедливы; и если преобладание нападок и хвалебные речи могут показаться утомительными или оскорбительными, но давайте вспомним, что моей целью до сих пор было не установление или преподавание каких-либо принципов искусства, а подтверждение, наиболее необходимое для процветания наших нынешних школ, непостижимого ранга их величайшего художника и уменьшение, столь же необходимое, как я думаю, для процветания наших школ, необоснованного восхищения пейзажами семнадцатого века. Ибо я полагаю, что почти невозможно выразить в достаточно серьезных терминах глубину и масштабы зла, которое явилось результатом (и это не только в искусстве, но и во всех других вопросах, связанных с созерцательными способностями) работ этих старших людей. На континенте они полностью уничтожили все ландшафтное искусство, а вместе с ним и всякое ощущение силы природы. Мы в Англии добились большего успеха только потому, что нашим художникам хватило силы духа сформировать школу, неподвластную их влиянию.

Эти моменты несколько подробнее развиты в общем наброске древнего и современного пейзажа, который я добавил к первому разделу второй части. Некоторые важные дополнения были также внесены в главы, посвященные морской живописи. Во всем остальном тексте, хотя кое-что и изъято, мало что изменено; и читатель может быть уверен, что если бы я сейчас уделил этому слабому эссе тщательную редакцию, в которой оно так нуждается, но мало заслуживает, это было бы сделано не для того, чтобы изменить его тенденции или видоизменить выводы, а для того, чтобы не допустить проявления ярости с одной стороны и энтузиазма сторонников - с другой.

ПРЕДИСЛОВИЕ К НОВОМУ ИЗДАНИЮ (1873).

В последнее время друзья, на чье суждение я могу положиться, так часто просили меня разрешить публикацию еще одного издания "Современных художников" в его первоначальном виде, что я наконец уступил, хотя и с некоторым насилием над своими собственными чувствами;

ибо многие части первого и второго томов написаны с ограниченным энтузиазмом, и содержание их метафизических и религиозных спекуляций оправдано только на основании их абсолютной честности. Что касается третьего, четвертого и пятого томов, то я действительно намереваюсь в конечном итоге переделать то, что, на мой взгляд, представляет постоянный интерес, для полного издания моих работ, но с меньшим количеством и менее продуманных иллюстраций: у меня также нет серьезных оснований для отказа разрешить книге снова выйти в том неправильном виде, который она принимала при написании, поскольку из содержащихся в ней учебных материалов по искусству и описаний ландшафтов мне почти нечего сокращать.

Это окончательное издание, однако, должно быть ограничено тысячей экземпляров, поскольку некоторые из наиболее изящных пластин уже изношены, изображение Мельничного ручья в пятом томе и Берега Луары сильно пострадали; в то время как изображение Берегов Уорф пришлось подретушировать граверу после изъятия меццотинты для перепечатки. Но великолепные пластинки мистера Армитиджа, мистера Казена и мистера Каффа все еще в хорошем состоянии, а мои собственные гравюры, хотя и повреждены, все еще достаточно хороши, чтобы соответствовать своему назначению.

КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ.

ЧАСТЬ I.

ОБЩИХ ПРИНЦИПОВ.

РАЗДЕЛ I.

О ПРИРОДЕ ИДЕЙ, ПЕРЕДАВАЕМЫХ ИСКУССТВОМ.

Глава I.—Вводная.

	Страница
§ 1. Общественное мнение не является критерием совершенства, разве что по прошествии длительного периода времени.	1
§ 2. И, следовательно, упрямый, когда однажды сформировался.	4
§ 3. Причины, по которым автор выступает против этого в конкретных случаях.	5
§ 4. Но только по пунктам, которые можно продемонстрировать.	5
§ 5. Пристрастие автора к современным произведениям простительно.	6

Глава II. Определение величия в искусстве.

§ 1.	Различие между интеллектуальной силой художника и техническими знаниями.	8
§ 2.	Живопись, как таковая, есть не что иное, как язык.	8
§ 3.	"Живописец", термин, соответствующий "стихосложению".	9
§ 4.	Пример на картине Э. Ландсира.	9
§ 5.	Трудность установления точной границы между языком и мышлением.	9
§ 6.	Различие между декоративным и экспрессивным языком.	10
§ 7.	Пример в голландской и ранней итальянской школах.	10
§ 8.	Однако существуют определенные идеи, присущие самому языку.	11
§ 9.	Определение.	12

Глава III. Идеи власти.

§ 1.	Какие классы идей можно передать с помощью ст.	13
§ 2.	Представления о власти сильно различаются по относительному достоинству.	13
§ 3.	Но получены от того, что было предметом власти. Значение слова "совершенство".	14
§ 4.	Что необходимо для отличия совершенства.	15
§ 5.	Удовольствие, сопутствующее преодолению трудностей, - это правильно.	16

Глава IV. Идеи подражания.

§ 1.	Неправильное использование термина "имитация" многими авторами, посвященными искусству.	17
§ 2.	Истинное значение термина.	18
§ 3.	Что необходимо для чувства подражания.	18
§ 4.	Удовольствие, получаемое от подражания, самое презренное, которое можно извлечь из искусства.	19
§ 5.	Подражание свойственно только презренным предметам.	19
§ 6.	Подражание достойно презрения, потому что это легко.	20
§ 7.	Перепросмотр.	20

Глава V. Об идеях Истины.

§ 1.	Значение слова "истина" применительно к статье	21
§ 2.	Первое различие между правдой и имитацией.	21
§ 3.	Второе отличие.	21

§ 4. Третье отличие.	22
§ 5. Нет точных истин, необходимых для подражания.	22
§ 6. Идеи истины несовместимы с идеями имитации.	24

Глава VI. Идеи красоты.

§ 1. Определение термина "красивый".	26
§ 2. Определение термина "вкус".	26
§ 3. Различие между вкусом и суждением.	27
§ 4. Насколько красота может стать интеллектуальной.	27
§ 5. Высокий ранг и функция идей красоты.	28
§ 6. Значение термина "идеальная красота".	28

Глава VII. Идеи отношения.

§ 1.	Общее значение термина.	29
§ 2. под ним следует понимать	идеи.	29
§ 3.	Исключительное благородство этих идей.	30
§ 4.	Почему нет необходимости в подразделении столь обширного класса.	31

РАЗДЕЛ II.

ВЛАСТИ.

Глава I. Общие принципы, касающиеся идей власти.

§ 1. Нет необходимости в детальном изучении идей подражания.	32
§ 2. Ни для отдельного изучения идей власти.	32
§ 3. За исключением одной конкретной формы.	33
§ 4. Существуют два способа восприятия идей власти, обычно противоречивых.	33
§ 5. Первая причина несоответствия.	33
§ 6. Вторая причина несоответствия.	34
§ 7. Ощущение силы не следует искать в несовершенном искусстве.	34
§ 8. Примеры на картинах современных художников.	35
§ 9. Связь между представлениями о власти и способами исполнения.	35

Глава II. Идеи власти, поскольку они зависят от исполнения.

§ 1.	Значение термина "казнь".	36
§ 2.	Первое качество исполнения - это правдивость.	36
§ 3.	Второе - простота.	36
§ 4.	Третья, тайна.	37
§ 5.	Четвертое - неадекватность; и пятое - решение.	37
§ 6.	Шестой, скорость.	37
§ 7.	Странность - незаконный источник удовольствия от исполнения.	37
§ 8.	Однако даже законные источники удовольствия от исполнения несовместимы друг с другом.	38
§ 9.	А пристрастие к идеям власти ведет к принятию низших.	39
§ 10.	Следовательно, это опасно.	40
§ 11.	Перепросмотр.	40

Глава III. О возвышенном.

§ 1.	Возвышенность - это воздействие на разум всего, что выше этого.	41
§ 2.	Теория Берка о природе возвышенного неверна и почему.	41
§ 3.	Возвышенна опасность, но не страх перед ней.	42
§ 4.	Высшая красота возвышенна.	42
§ 5.	И вообще все, что возвышает разум.	42
§ 6.	Поэтому достаточно первого разделения предмета.	42

ЧАСТЬ II.

ИСТИНЫ.

РАЗДЕЛ I.

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ, КАСАЮЩИЕСЯ ИДЕЙ ИСТИНЫ.

Глава I. Об идеях Истины в их связи с идеями Красоты и Отношения.

§ 1.	Две великие цели пейзажной живописи - это изображение фактов и мыслей.	44
§ 2.	Они побуждают к другому выбору материальных предметов.	45
§ 3.	Первый способ отбора склонен производить одинаковость и повторяемость.	45
§ 4.	Вторая необходимая разновидность.	45
§ 5.	Однако первое нравится всем.	46
§ 6.	Второй среди немногих.	46
§ 7.	Первое необходимо второму.	47

§ 8.	Чрезвычайная важность истины.	48
§ 9.	Холодность или отсутствие красоты - не признак истины.	48
§ 10.	Как истина может считаться справедливым критерием всего искусства.	48

Глава II. — Что Истина Природы не может быть распознана необразованными Чувствами.

§ 1.	Распространенный самообман людей относительно их способности различать истину.	50
§ 2.	Мужчины обычно мало что видят из того, что находится у них перед глазами.	51
§ 3.	Но более или менее пропорционально их естественной чувствительности ко всему прекрасному.	52
§ 4.	Связанный с совершенным состоянием нравственного чувства.	52
§ 5.	И об интеллектуальных способностях.	53
§ 6.	Насколько зрение зависит от предыдущих знаний.	54
§ 7.	Сложность возростала из-за разнообразия истин в природе.	55
§ 8.	Мы распознаем объекты по их наименее важным признакам. Сравните Часть I. Раздел I. Глава 4.	55

Глава III.—Об относительной важности истин: —Во-первых, частные Истины важнее общих.

§ 1.	Необходимость определения относительной важности истин.	58
§ 2.	Неправильное применение афоризма: "Общие истины важнее частных".	58
§ 3.	Ложность этой максимы, взятой без объяснения причин.	59
§ 4.	В подлежащем важна общность, в сказуемом - частность.	59
§ 5.	Важность видовых истин обусловлена не их общностью.	60
§ 6.	Все истины ценны постольку, поскольку они характерны.	61
§ 7.	В остальном истины о видах ценны, потому что прекрасны.	61
§ 8.	И многие истины, ценные, если их разделять, могут вызывать возражения в связи с другими.	62
§ 9.	Перепросмотр.	63

Глава IV.—Об относительной важности истин: —Во-вторых, о том, что редкие Истины важнее частых.

§ 1.	Не должно быть представлено случайное нарушение принципов природы.	64
§ 2.	Но случаи, в которых эти принципы были ярко продемонстрированы.	65
§ 3.	Которые встречаются сравнительно редко.	65

§ 4. Любое повторение заслуживает порицания.	65
§ 5. Долг художника такой же, как и у проповедника.	66

Глава V.—Об относительной важности Истин: — В-третьих, что Истины о Цвете наименее важны из всех Истин.

§ 1. Различие между первичными и вторичными качествами тел.	67
§ 2. Первые характерны полностью, вторые - несовершенно.	67
§ 3. Цвет - второстепенное качество, поэтому менее важное, чем форма.	68
§ 4. По цвету нет различий между объектами одного и того же вида.	68
§ 5. И отличается по ассоциации от того, чем оно является само по себе.	69
§ 6. Неизвестно, видят ли какие-либо два человека одни и те же цвета в вещах.	69
§ 7. Форма, рассматриваемая как элемент пейзажа, включает свет и тень.	69
§ 8. Важность света и тени для выражения характера тел и неважность цвета.	70
§ 9. Перепросмотр.	71

Глава VI.—Подведение итогов.

§ 1. Важность исторических истин.	72
§ 2. Форма, объясняемая светом и тенью, первая из всех истин. Тон, свет и цвет вторичны.	72
§ 3. А обманчивая светотень - самая низкая из всех.	73

Глава VII.Общее применение вышеуказанных принципов.

§ 1. Различный отбор фактов, вытекающий из нескольких целей имитации или установления истины.	74
§ 2. Старые мастера, как группа, стремятся только к подражанию.	74
§ 3. Какие истины они изложили.	75
§ 4. Принципы отбора, принятые современными художниками.	76
§ 5. Общее ощущение Клода, Сальватора и Ж. Пуссена, контрастирующее со свободой и необъятностью природы.	77
§ 6. Неадекватность пейзажа Тициана и Тинторетто.	78
§ 7. Причины отсутствия его влияния на последующие школы.	79
§ 8. Ценность низших произведений искусства, как их оценить.	80
§ 9. Религиозный пейзаж Италии. Восхитительность его завершения.	81
§ 10. Завершение и его отсутствие, насколько это правильно — и насколько неправильно.	82
§ 11. Открытое небо религиозных школ, как ценно. Горный рисунок Мазаччо. Пейзаж	84

Беллини и Джорджоне.	
§ 12. Пейзаж Тициана и Тинторетто.	86
§ 13. Школы Флоренции, Милана и Болоньи.	88
§ 14. Клод, Сальватор и Пуссены.	89
§ 15. Немецкий и фламандский пейзаж.	90
§ 16. Низшие голландские школы.	92
§ 17. Английская школа Уилсона и Гейнсборо.	93
§ 18. Констебль, Кэллкотт.	94
§ 19. Своеобразная тенденция современного пейзажа.	95
§ 20. Г. Робсон, Д. Кокс. Неправильное использование термина "стиль".	95
§ 21. Копли Филдинг. Явления отдаленного цвета.	97
§ 22. Красота горы на переднем плане.	99
§ 23. Де Винт.	101
§ 24. Влияние гравюры. Дж. Д. Хардинг.	101
§ 25. Сэмюэл Праут. Ранняя живопись архитектуры, насколько несовершенная.	103
§ 26. Влияние возраста на здания, насколько это желательно.	104
§ 27. Эффекты света, насколько они необходимы для понимания деталей.	106
§ 28. Архитектурная живопись Джентиле Беллини и Виттора Карпаччо.	107
§ 29. И о венецианцах вообще.	109
§ 30. Фресковая живопись венецианских экстерьеров. Canaletto.	110
§ 31. "Выражение влияния возраста на архитектуру" С. Праута.	112
§ 32. Его превосходная композиция и цвет.	114
§ 33. Современная архитектурная живопись в целом. Г. Каттермоул.	115
§ 34. Зло с археологической точки зрения примененного изобретения в архитектурном предмете.	117
§ 35. Работы Дэвида Робертса: их точность и изящество.	118
§ 36. Кларксон Стэнфилд.	121
§ 37. Дж. М. У. Тернер. Сила национального чувства во всех великих художниках.	123
§ 38. Влияние этого чувства на выбор сюжета пейзажа.	125
§ 39. Его своеобразное проявление у Тернера.	125
§ 40. Бытовые сюжеты Liber Studiorum.	127
§ 41. Картина Тернера с французскими и швейцарскими пейзажами. Последнее несовершенно.	129
§ 42. Его передача итальянского характера еще менее успешна. Его большие композиции терпят неудачу.	130
§ 43. Его представления об Италии разрушены блеском и избыточным количеством.	133
§ 44. Внесенные им изменения в принятую систему ст.	133

§ 45.	Трудности его более позднего поведения. Вытекающие из этого недостатки.	134
§ 46.	Отражение его самых последних работ.	137
§ 47.	Трудность демонстрации по таким предметам.	139

РАЗДЕЛ II.

ОБЩИХ ИСТИН.

Глава I. Об истинности тона.

§ 1.	Значения слова "тон": — Во-первых, правильное соотношение объектов, находящихся в тени, с основным источником света.	140
§ 2.	Во-вторых, качество цвета, благодаря которому он, как считается, частично обязан своей яркости оттенку падающего на него света.	140
§ 3.	Разница между тоном в его первоначальном смысле и воздушной перспективой.	141
§ 4.	Картины старых мастеров совершенны в отношении средних тонов к свету.	141
§ 5.	И, следовательно, совершенно неверный в отношении средних оттенков к темноте.	141
§ 6.	Общая ложность такой системы.	143
§ 7.	Принцип Тернера в этом отношении.	143
§ 8.	Сравнение "Фокиона" Н. Пуссена.	144
§ 9.	С "Меркурием и Аргусом" Тернера.	145
§ 10.	И с "Дурной горой Тишины".	145
§ 11.	Второе значение слова "тон".	146
§ 12.	Примечательное различие в этом отношении между картинами и рисунками Тернера.	146
§ 13.	Не из-за недостатка власти над материалом.	146
§ 14.	Два различных качества света, которые следует учитывать.	147
§ 15.	Ложь, с помощью которой Тициан добивается видимости качества света.	148
§ 16.	Тернер не будет использовать такие средства.	148
§ 17.	Но обретает сущностную истину благодаря жертве.	148
§ 18.	Второе качество света.	148
§ 19.	Совершенству Кайпа в этом отношении мешали многочисленные солецизмы.	150
§ 20.	Тернер не так совершенен по частям — гораздо более в целом.	151
§ 21.	Способность Тернера объединять несколько тонов.	152
§ 22.	Перепросмотр.	153

Глава II.—О правде цвета.

§ 1.	Наблюдения над цветом "Риччии" Ж. Пуссена.	155
§ 2.	По сравнению с реальной сценой.	155
§ 3.	Сам Тернер уступает в гениальности природе.	157
§ 4.	Невозможные цвета Сальватора, Тициана.	157
§ 5.	Пуссен и Клод.	158
§ 6.	Перевод цветов Тернера.	160
§ 7.	Обратите внимание на эффекты, в которых блеск искусства не может даже приблизиться к блеску реальности.	161
§ 8.	Причины обычного недоверия наблюдателя к их представлению.	162
§ 9.	Цвет Наполеона.	163
§ 10.	Необходимое несоответствие между достижимой яркостью цвета и освещенности.	164
§ 11.	У Тернера это расхождение меньше, чем у других колористов.	165
§ 12.	Его большая протяженность в пейзаже, приписываемом Рубенсу.	165
§ 13.	Тернер почти никогда не использует чистый или яркий цвет.	166
§ 14.	Основа серого цвета, при всех его ярких оттенках.	167
§ 15.	Разнообразие и полнота даже самых простых его звуков.	168
§ 16.	Следование бесконечному и недоступному разнообразию природы.	168
§ 17.	Его нелюбовь к фиолетовому и пристрастие к противопоставлению желтого и черного. Принципы природы в этом отношении.	169
§ 18.	Его ранние работы окрашены фальшиво.	170
§ 19.	Его рисунки неизменно совершенны.	171
§ 20.	Подчинение его системы цвета системе светотени.	171

Глава III. Об истинности светотени.

§ 1.	В настоящее время мы не рассматриваем конкретные эффекты света.	174
§ 2.	И поэтому отчетливость теней является главным средством выражения яркости света.	175
§ 3.	Полное отсутствие такой отчетливости в работах итальянской школы.	175
§ 4.	И частичное отсутствие в голландском.	176
§ 5.	Совершенство работ Тернера в этом отношении.	177
§ 6.	Влияние его теней на свет.	178
§ 7.	Различие сохраняется почти между всеми работами древних и современных школ.	179
§ 8.	Второй великий принцип светотени. Как яркий свет, так и глубокая тень используются в равном количестве и только в точках.	180
§ 9.	Пренебрежение или противоречие этому принципу авторами статей по искусству.	180
§ 10.	И последующее введение учащегося в заблуждение.	181
§ 11.	Великая ценность простой светотени.	182

§ 12.	Резкое отделение света природы от ее среднего оттенка.	182
§ 13.	Правда о Тернере.	183

Глава IV.—Об Истине пространства: —Во-первых, в зависимости от фокусировки Глаза.

§ 1.	Пространство более четко обозначается рисунком объектов, чем их оттенком.	185
§ 2.	Невозможно отчетливо видеть объекты на неравных расстояниях в один момент времени.	186
§ 3.	Особенно такие, которые находятся сравнительно недалеко друг от друга.	186
§ 4.	Поэтому в живописи приходится частично жертвовать либо передним планом, либо расстоянием.	187
§ 5.	Поскольку старые мастера этого не делали, они не могли выразить пространство.	187
§ 6.	Но современные художники преуспели в полном осуществлении этого принципа.	188
§ 7.	Особенно Тернера.	189
§ 8.	Обоснование отсутствия рисунка в рисунках Тернера.	189

Глава V. —Об Истине Пространства: — Во-вторых, поскольку его Вид зависит от Силы Зрения.

§ 1.	Особая нечеткость, зависящая от удаления объектов от глаза.	191
§ 2.	Вносит путаницу, но не уничтожает детали.	191
§ 3.	Экземпляры в различных объектах.	192
§ 4.	Две великие результирующие истины; что природа никогда не бывает отдельной и никогда не бывает пустой.	193
§ 5.	Полное нарушение обоих этих принципов старыми мастерами. Они либо различны, либо пусты.	193
§ 6.	Примеры из Николя Пуссена.	194
§ 7.	От Клода.	194
§ 8.	И Г. Пуссен.	195
§ 9.	Настоятельная необходимость полноты и завершенности в пейзажной живописи.	196
§ 10.	Широта - это не пустота.	197
§ 11.	Полнота и тайна расстояний Тернера.	198
§ 12.	Дальнейшие иллюстрации в архитектурном рисунке.	199
§ 13.	Как вблизи, так и на расстоянии.	199
§ 14.	Пустота и фальшь Каналетто.	200
§ 15.	Еще большая полнота и завершенность пейзажных передних планов.	200
§ 16.	Пространство и размер разрушаются как отчетливостью, так и пустотой.	202
§ 17.	Быстрое выполнение лучше всего обеспечивает совершенство деталей.	202

§ 18.	Отделка гораздо более необходима в пейзаже, чем в исторических сюжетах.	202
§ 19.	Краткое изложение раздела.	203

РАЗДЕЛ III.

ОБ ИСТИНЕ НЕБЕС.

Глава I. — Об открытом небе.

§ 1.	Особое приспособление неба к тому, чтобы радовать человека и учить его.	204
§ 2.	Небрежность, с которой воспринимаются его уроки.	205
§ 3.	Самые важные из этих уроков - самые мягкие.	205
§ 4.	Многие из наших представлений о небе совершенно условны.	205
§ 5.	Природа и основные качества открытого синего цвета.	206
§ 6.	Его связь с облаками.	207
§ 7.	Его чрезмерная глубина.	207
§ 8.	Этими качествами особенно наделены современные мастера.	207
§ 9.	И Клода.	208
§ 10.	Полное их отсутствие у Пуссена. Физические ошибки в его общей трактовке открытого неба.	208
§ 11.	Ошибки Кейпа в градации цвета.	209
§ 12.	Чрезмерная ценность неба в ранних итальянских и голландских школах. Их качества недостижимы в наше время.	210
§ 13.	Феномены видимых солнечных лучей. Их природа и причина.	211
§ 14.	Они представляют собой всего лишь светящийся туман и не могут появиться, ни когда небо свободно от пара, ни когда на нем нет облаков.	211
§ 15.	Ошибочная тенденция в представлении таких явлений старыми мастерами.	212
§ 16.	Луч, который появляется в ослепленном глазу, не должен быть изображен.	213
§ 17.	Практика Токаря. Его острое восприятие более тонких явлений лучей.	213
§ 18.	Полное отсутствие каких-либо свидетельств такого восприятия в работах старых мастеров.	213
§ 19.	Истинность неба на современных рисунках.	214
§ 20.	Перепросмотр. Лучшие небеса древних по <i>качеству</i> неподражаемы, но в передаче различных истин кажутся детскими.	215

Глава II.—Об Истинности Облаков: —Во-первых, об Области Перистых облаков.

§ 1.	Трудность установления, в чем заключается истинность облаков.	216
------	---	-----

§ 2.	Изменение их характера на разных высотах. Три региона, к которым их удобно рассматривать как принадлежащие.	216
§ 3.	Протяженность верхней области.	217
§ 4.	Симметричное расположение его облаков.	217
§ 5.	Их исключительная деликатность.	218
§ 6.	Их количество.	218
§ 7.	Причины их особенно нежной окраски.	219
§ 8.	Разнообразие их формы.	219
§ 9.	Полное отсутствие даже малейших усилий по их изображению в древнем пейзаже.	220
§ 10.	Интенсивное и постоянное изучение их Тернером.	221
§ 11.	Его виньетка "Восход солнца на море".	222
§ 12.	Его использование перистых облаков для выражения тумана.	223
§ 13.	Его последовательность во всех второстепенных чертах.	224
§ 14.	Цвет верхних облаков.	224
§ 15.	Перепросмотр.	225

Глава III. —Об Истинности облаков: —Во-вторых, о Центральной облачной области.

§ 1.	Протяженность и типичный характер центральной облачной области.	226
§ 2.	Поэтому характерные облака, не требующие ни внимания, ни размышлений для их изображения, являются излюбленными сюжетами старых мастеров.	226
§ 3.	Облака Сальватора и Пуссена.	227
§ 4.	Их основные характеристики.	227
§ 5.	Их угловатые формы и общее решение очертаний.	228
§ 6.	Состав их второстепенных кривых.	229
§ 7.	Их характеры, приведенные С. Розой.	230
§ 8.	Однообразие и фальшь облаков итальянской школы в целом.	230
§ 9.	Огромные размеры скопившихся облачных масс.	231
§ 10.	Очевиден при сравнении с горными хребтами.	231
§ 11.	И вытекающие из этого подразделения и разновидности признаков.	232
§ 12.	Нелегко опустить.	232
§ 13.	Несовершенные представления об этом размере и протяженности древнего ландшафта.	233
§ 14.	Полное отсутствие прозрачности и мимолетности в облаках древнего пейзажа.	234
§ 15.	Еще одно доказательство их нехватки в пространстве.	235
§ 16.	Пример совершенной истины в небе тернеровского Вавилона.	236
§ 17.	И в его "Прудах Соломоновых".	237
§ 18.	Основные положения и характер в его книге.	237

§ 19.	Ассоциация перисто-слоистого слоя с кучевыми облаками.	238
§ 20.	Глубокое знание Альп в "Женевском озере" Тернера.	238
§ 21.	Дальнейшие принципы формы облаков, проиллюстрированные в его "Амальфи".	239
§ 22.	Причины настаивать на <i>бесконечности</i> работ Тернера. Бесконечность - это почти безошибочный критерий <i>всей</i> истины	239
§ 23.	Примеры полного отсутствия таковой в работах Сальватора.	240
§ 24.	И о всеобщем присутствии этого в работах Тернера. Выводы, к которым можно прийти из этого.	240
§ 25.	Умножение объектов или увеличение их размера не создаст впечатления бесконечности, но является ресурсом новичков.	241
§ 26.	Дальнейшие примеры бесконечности в серых небесах Тернера.	242
§ 27.	Совершенство рисования облаков в Стэнфилде.	242
§ 28.	Среднее положение английской школы.	243

Глава IV. —Об Истинности Облаков: — В-третьих, о Области Дождевого Облака.

§ 1.	Видимая разница в характере нижних и центральных облаков зависит главным образом от близости.	244
§ 2.	Их заметные различия в цвете.	244
§ 3.	И в определенной форме.	245
§ 4.	Они подчиняются точно таким же великим законам.	245
§ 5.	Значение дождевого облака для художника.	246
§ 6.	Старые мастера не оставили ни одного экземпляра картины с дождевым облаком и приложили к ней очень мало усилий. "Бури" Гаспара Пуссена.	247
§ 7.	Великая сила современности в этом отношении.	248
§ 8.	Работы Копли Филдинга.	248
§ 9.	Его особая правда.	248
§ 10.	Его слабость и ее вероятная причина.	249
§ 11.	Невозможность рассуждать о дождевых облаках Тернера по гравюрам.	250
§ 12.	Его интерпретация особого момента Филдинга в "Джумиджах".	250
§ 13.	Иллюстрация природы облаков в противоположных формах дыма и пара.	250
§ 14.	Момент окончания дождя в Ллантони.	251
§ 15.	И начало, выбранное с особым значением для озера Лох-Корискин.	252
§ 16.	Рисунок прозрачного пара в Лэндс-Энде.	253
§ 17.	Индивидуальный характер его частей.	253
§ 18.	Глубоко изученная форма стремительного дождевого облака на Ковентри.	254
§ 19.	Сравнение с формами, данными Сальватором.	254
§ 20.	Полное выражение бури в мельчайших штрихах и обстоятельствах на Ковентри.	255

§ 21.	Особенно по контрасту с переходом, полным крайнего покоя.	255
§ 22.	Истинность этого конкретного отрывка. Идеально чистое голубое небо видно только после дождя, и как видно.	256
§ 23.	Отсутствие этого эффекта в работах старых мастеров.	256
§ 24.	Успехи наших акварелистов в его передаче. Использование его Тернером.	257
§ 25.	Изображение близкого дождевого облака в Госпорте и другие работы.	257
§ 26.	Контрастирует с дождевым облаком Гаспара Пуссена в "Дидоне и Энее".	258
§ 27.	Способность Тернера передавать туман.	258
§ 28.	Его эффекты тумана настолько совершенны, что, если их не понять сразу, их можно объяснить не более, чем саму природу.	259
§ 29.	Различные примеры.	259
§ 30.	Более сильные эффекты бури Тернера никогда не были воспроизведены граверами.	260
§ 31.	Общая система пейзажной гравюры.	260
§ 32.	Буря в Стоунхендже.	260
§ 33.	Общий характер таких эффектов, приведенный Тернером. Его выражение лица напоминало падающий дождь.	261
§ 34.	Краткое изложение раздела.	261
§ 35.	Набросок нескольких пейзажей природы, взятых в целом, в сравнении с работами Тернера и старых мастеров. Утро на равнинах.	262
§ 36.	Полдень с надвигающейся бурей.	263
§ 37.	Закат в буре. Безмятежная полночь.	264
§ 38.	И восход солнца в Альпах.	264

Глава V. Световые эффекты, создаваемые современным искусством.

§ 1.	Причины для простого перечисления в настоящее время, без изучения конкретных эффектов света, переданных Тернером.	266
§ 2.	Надеется автор на помощь в их дальнейшем расследовании.	266

РАЗДЕЛ IV.

ПРАВДЫ ЗЕМЛИ.

Глава I. Общая структура.

§ 1.	Первые законы устройства земли и их значение в ст.	270
§ 2.	Незначительное внимание, обычно уделяемое им. Их тщательное изучение современными художниками.	271

§ 3.	Общее строение земли. Холмы - это ее действие, равнины - ее покой.	271
§ 4.	Горы выступают из-под равнин и являются их опорой.	272
§ 5.	Структура самих равнин. Их идеальный уровень, когда они покрыты спокойной водой.	273
§ 6.	Иллюстрировано "Маренго" Тернера.	273
§ 7.	Общие подразделения, вытекающие из этой договоренности. План расследования.	274

Глава II.О Центральных горах.

§ 1.	Сходный характер центральных вершин во всех частях света.	275
§ 2.	Их расположение в виде пирамид или клиньев, разделенных вертикальными трещинами.	275
§ 3.	Создание групп камней, напоминающих артишок или розу.	276
§ 4.	Точное изложение этих фактов Тернером в его "Альпах на рассвете".	276
§ 5.	Виньетка Анд и другие.	277
§ 6.	Необходимое расстояние и, как следствие, воздушное воздействие на все такие горы.	277
§ 7.	Полное отсутствие какой-либо передачи их феноменов в древнем искусстве.	278
§ 8.	Характер изображений Альп на расстояниях Клода.	278
§ 9.	Их общая недостаточная величина и расстояние по воздуху.	279
§ 10.	И нарушение определенной формы.	280
§ 11.	Даже в его лучших произведениях.	280
§ 12.	Дальнейшая иллюстрация отдаленного характера горных цепей.	281
§ 13.	Их чрезмерная кажущаяся прозрачность.	281
§ 14.	Иллюстрировано работами Тернера и Стэнфилда. Острова Боррмео последнего.	282
§ 15.	Тернерс Арона.	283
§ 16.	На предельном расстоянии крупные объекты всегда характеризуются очень резкими очертаниями.	283
§ 17.	Оспаривание этого решения по делу Клода.	284
§ 18.	Вечная интерпретация этого Тернером.	285
§ 19.	Эффекты снега, как несовершенно изучены.	285
§ 20.	Общие принципы его формирования в Альпах.	287
§ 21.	Среднестатистические картины Швейцарии. Ее настоящий дух еще едва уловим.	289

Глава III.О Нижних горах.

§ 1.	Нижние горы отличаются от центральных тем, что они разделены на пласты.	290
------	---	-----

§ 2.	Дальнейшее разделение этих слоев по стыкам.	290
§ 3.	И линиями ламинирования.	291
§ 4.	Разнообразие и кажущаяся неопределенность, при которых проявляются эти законы.	291
§ 5.	Идеальное выражение их в озере Тернера Корискин.	292
§ 6.	Гленко и другие произведения.	293
§ 7.	Особенно гора Ливан.	293
§ 8.	Сравнение с работой Сальватора.	294
§ 9.	И о Пуссене.	295
§ 10.	Влияние внешнего воздействия на форму гор.	296
§ 11.	Нежная выпуклость, вызванная водной эрозией.	297
§ 12.	И эффект от действия торрентов.	297
§ 13.	Исключительная простота контуров, вызванная этими влияниями.	298
§ 14.	И множественность черт.	299
§ 15.	И тем, и другим совершенно пренебрегали в древнем искусстве.	299
§ 16.	Точность обработки в "Дафне и Левкиппе" Тернера.	300
§ 17.	И в Лавине, и в затоплении.	300
§ 18.	Среди второстепенных холмов редкость крутые склоны или высокие пропасти.	301
§ 19.	И последующее выражение горизонтального расстояния при их подъеме.	302
§ 20.	Полное изложение всех этих фактов в различных работах Тернера.—Каудебек и др.	302
§ 21.	Польза рассмотрения геологических истин.	303
§ 22.	Выражение удаляющейся поверхности Тернера контрастирует с работой Клода.	304
§ 23.	Та же умеренность наклона в очертаниях его более высоких холмов.	304
§ 24.	Особая трудность исследования более существенных истин "Плана Хилла".	305
§ 25.	Работы других современных художников.—Кларксон Стэнфилд.	305
§ 26.	Важность частной и индивидуальной правды в рисовании холма.	306
§ 27.	Работы Копли Филдинга. Его возвышенное чувство.	307
§ 28.	Работы Дж. Д. Хардинга и др.	308

Глава IV.—На переднем плане.

§ 1.	Какие скалы были главными компонентами древнего пейзажа на переднем плане.	309
§ 2.	Известняки Сальватора. Настоящие характеры породы. Его изломы и тупость углов.	309
§ 3.	Острые углы Сальватора, вызванные пересечением вогнутых кривых.	310
§ 4.	Особая отчетливость света и тени в природных камнях.	311
§ 5.	Своеобразное смешение того и другого в скалах Сальватора.	311
§ 6.	И полное отсутствие какого-либо выражения твердости или хрупкости.	311

§ 7.	Примеры на конкретных рисунках.	312
§ 8.	По сравнению с работами Стэнфилда.	312
§ 9.	Их абсолютная противоположность во всех деталях.	313
§ 10.	Скалы Дж. Д. Хардинга.	313
§ 11.	Признаки рыхлой земли.	314
§ 12.	Его исключительная грация и полнота черт.	315
§ 13.	Земля Тенирса.	315
§ 14.	Важность этих второстепенных частей и моментов.	316
§ 15.	Соблюдение их - вот истинное различие между мастером и новичком.	316
§ 16.	Полигон Куйп.	317
§ 17.	И о Клоде.	317
§ 18.	Вся слабость и ребячество последнего.	318
§ 19.	Сравнение с творчеством Тернера.	318
§ 20.	Общие черты творчества Тернера на переднем плане.	319
§ 21.	Геологическое строение горных пород в районе падения Тройника.	319
§ 22.	Их выпуклые поверхности и изломанные края.	319
§ 23.	И совершенное единство.	320
§ 24.	Различные части, историю которых нам рассказывают детали рисунка.	321
§ 25.	Прекрасный пример исключения из общих правил в Ллантони.	321
§ 26.	Рисунок Тернера, изображающий отдельные блоки из выветрившегося камня.	322
§ 27.	И со сложным передним планом.	323
§ 28.	И из рыхлой почвы.	323
§ 29.	Всеобщее единение на идеальных передних планах картин Академии.	324
§ 30.	И великий урок, который следует извлечь всем.	324

РАЗДЕЛ V.

ОБ ИСТИНЕ ВОДЫ.

Глава I. О Воде, как ее рисовали древние.

§ 1.	Набросок функций и бесконечного действия воды.	325
§ 2.	Легкость, с которой может быть дано общее представление об этом. Невозможность точного представления.	325
§ 3.	Трудность правильного разделения предмета.	326
§ 4.	Неточность изучения эффекта воды всеми художниками.	326
§ 5.	Трудность рассмотрения этой части предмета.	328
§ 6.	Общие законы, регулирующие явления воды. Во-первых, несовершенство его	329

отражающей поверхности.	
§ 7. Присущий воде оттенок изменяет темные отражения и не влияет на правильные.	330
§ 8. Вода не отбрасывает тени.	331
§ 9. Изменение темных отражений тенью.	332
§ 10. Примеры на водах Роны.	333
§ 11. Эффект ряби на воде вдали.	335
§ 12. Удлинение отражений от движущейся воды.	335
§ 13. Эффект ряби на воде на горизонтальных и наклонных изображениях.	336
§ 14. В какой степени отражение видно сверху.	336
§ 15. Отклонение изображений на взбаламученной воде.	337
§ 16. Необходимость бдительности так же важна, как и для науки. Лицензии, взятые великими людьми.	337
§ 17. Различные лицензии или ошибки в акварели Клода, Кейпа, Вандевельде.	339
§ 18. И Каналетто.	341
§ 19. Почему непростительно.	342
§ 20. Голландские художники моря.	343
§ 21. Рейсдаль, Клод и Сальватор.	344
§ 22. Николо Пуссен.	345
§ 23. Венецианцы и флорентийцы. Заключение.	346

глава II. О воде, как ее рисуют современники.

§ 1. Общая сила художников нового времени в изображении тихой воды. Озера Филдинг.	348
§ 2. Спокойные реки Де Винта, Дж. Холланда и др.	348
§ 3. Характер яркой и яростной падающей воды.	349
§ 4. Как указано Несфилдом.	349
§ 5. Замечательный акварельный рисунок Дж. Д. Хардинга.	350
§ 6. Его цвет; и картина с изображением моря.	350
§ 7. Море Копли Филдинга. Его исключительная грация и быстрота.	351
§ 8. Его высокая нацеленность на характер.	351
§ 9. Но недостаток требуемого качества серого.	352
§ 10. Разнообразие серого в природе.	352
§ 11. Работы Стэнфилда. Его совершенные знания и сила.	353
§ 12. Но недостаток чувств. Общая сумма истины, представленная современным искусством.	353

Глава III. О воде, нарисованной Тернером.

§ 1.	Трудность придания поверхности гладкой воды.	355
§ 2.	Зависит от строения глаза и фокуса, с помощью которого воспринимаются отраженные лучи.	355
§ 3.	Болезненная четкость, возникающая при рисовании воды из-за отчетливости отражений.	356
§ 4.	Как избежал Тернер.	357
§ 5.	Все отражения на далекой воде отчетливы.	357
§ 6.	Ошибка Вандевельде.	358
§ 7.	Разница в расположении частей между отражаемым объектом и его изображением.	359
§ 8.	Иллюстрировано работами Тернера.	359
§ 9.	Смелость и рассудительность, проявленные при соблюдении этого.	360
§ 10.	The <i>Текстура</i> поверхности в картине Тернера "Спокойная вода".	361
§ 11.	Его объединенные качества.	361
§ 12.	Связь различных обстоятельств прошлых волнений и т. Д. С самыми незначительными инцидентами, как в деле Кауза.	363
§ 13.	В сценах на Луаре и Сене.	363
§ 14.	Выражение встречных волн, вызванных отдачей от берега.	364
§ 15.	Различные другие примеры.	364
§ 16.	Картина Тернера, изображающая далекие водные просторы. Спокойствие, прерываемое рябью.	365
§ 17.	И покрытый рябью, пересеченный солнечным светом.	365
§ 18.	Его рисунок далеких рек.	366
§ 19.	И поверхности, связанной с туманом.	367
§ 20.	Его рисунок падающей воды со своеобразным выражением тяжести.	367
§ 21.	Заброшенность и падение огромных водопадов. Как дано им.	368
§ 22.	Разница в действии воды, когда оно непрерывное и когда прерывистое. Прерванный поток заполняет впадины своего русла.	369
§ 23.	Но непрерывный поток принимает форму своего русла.	370
§ 24.	Его изысканные изогнутые линии.	370
§ 25.	Тщательный выбор Тернером исторической правды.	370
§ 26.	Его изысканный рисунок непрерывного потока в аббатстве Ллантони.	371
§ 27.	И о прерванном потоке на "Меркурии" и "Аргусе".	372
§ 28.	Различные случаи.	372
§ 29.	Морская живопись. Невозможность по-настоящему изобразить пену.	373
§ 30.	Характер бурунов, также невыразимый.	374
§ 31.	Их действие наносит ущерб, если смотреть с берега.	375
§ 32.	Выражение Тернера о тяжелой морской качке.	376
§ 33.	Со своеобразным выражением тяжести.	376

§ 34.	Своеобразное действие откатных волн.	377
§ 35.	И об ударе буруна о берег.	377
§ 36.	Общий характер моря на скалистом побережье, данный Тернером в "Конце земли".	378
§ 37.	Открытые моря более ранних времен Тернера.	379
§ 38.	Эффект моря после продолжительного шторма.	380
§ 39.	Благороднейшая работа Тернера - изображение глубокого открытого моря на невольничьем корабле.	382
§ 40.	Его объединенные достоинства и совершенство в целом.	383

РАЗДЕЛ VI.

ОБ ИСТИННОСТИ РАСТИТЕЛЬНОСТИ.—ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Глава I. Об Истине растительности.

§ 1.	Частое появление листвы в работах старых мастеров.	384
§ 2.	Законы, общие для всех лесных деревьев. Их ветви не сужаются, а только разделяются.	385
§ 3.	Появление заострения, вызванного частым появлением почек.	385
§ 4.	И забота природы о том, чтобы скрыть параллелизм.	386
§ 5.	Степень сужения, которая может быть представлена как непрерывная.	386
§ 6.	Деревья Гаспара Пуссена.	386
§ 7.	И итальянской школы в целом, пренебрегать этим законом.	387
§ 8.	Истина, как она дана Дж. Д. Хардингом.	387
§ 9.	Ветви, в соответствии с этим законом, <i>должны</i> уменьшаться там, где они разделяются. У старых мастеров часто этого нет.	388
§ 10.	Ветви должны размножаться по мере того, как они уменьшаются. У старых мастеров этого нет.	389
§ 11.	Рисунок Сальватора на ветке.	390
§ 12.	Все эти ошибки особенно заметны в набросках Клода и сконцентрированы в работе Ж. Пуссена.	391
§ 13.	Невозможность того, чтобы ветром сорвало углы сучьев.	392
§ 14.	Сук-рисунок Тициана.	392
§ 15.	Чертеж сучка Тернера.	394
§ 16.	Листва. Ее разнообразие и симметрия.	394
§ 17.	Совершенная правильность Пуссена.	395
§ 18.	Чрезмерная запутанность листвы природы.	396

§ 19.	Как противоречат древовидные узоры Ж. Пуссена.	396
§ 20.	Как за ним последовал Кресвик.	397
§ 21.	Совершенное единство листвы природы.	398
§ 22.	Полная нехватка этого в обоих фильмах и Хоббиме.	398
§ 23.	Как передано Тернером.	399
§ 24.	Ближайшая листва Клода. У него хорошие средние дистанции.	399
§ 25.	Универсальное окончание деревьев симметричными кривыми.	400
§ 26.	Совершенно незамеченный старыми мастерами. Всегда приводится Тернером.	401
§ 27.	Рисование листвы на Континенте.	401
§ 28.	Листва Дж. Д. Хардинга. Его недостатки.	402
§ 29.	Слишком очевиден блеск его исполнения.	403
§ 30.	Его рисунок ветвей и выбор формы.	404
§ 31.	Локальный цвет, насколько он выразим в черно-белом варианте и с каким преимуществом.	404
§ 32.	Противопоставление великих манер и великих знаний.	406
§ 33.	Листва Кокса, Филдинга и Каттермоула.	406
§ 34.	Хант и Кресвик. Зеленый, как передать выразительность света и оскорбительность, если иначе.	407
§ 35.	Заключение. Работы Дж. Линнеля и С. Палмера.	407

Глава II. Общие замечания относительно Правдивости Тернера.

§ 1.	Нет необходимости вступать в обсуждение архитектурной истины.	409
§ 2.	Чрезвычайная трудность иллюстрации или объяснения высшей истины.	410
§ 3.	На предыдущих страницах ни в коей мере не указан <i>положительный</i> ранг Тернера, а только его относительный ранг.	410
§ 4.	Чрезвычайная утонченность его истины.	411
§ 5.	В его произведениях нет ничего, чем можно было бы наслаждаться без знания.	411
§ 6.	И ничего такого, знание чего не позволило бы нам насладиться.	412
§ 7.	Его прежний ранг и успехи.	412
§ 8.	Статус его нынешних работ. Их таинственность является следствием их полноты.	413

Глава III.—Заключение.—Современное искусство и современная критика.

§ 1.	Вся известность, до сих пор уделявшаяся работам одного художника, была вызвана только нашей неспособностью осознать <i>характер</i> .	414
§ 2.	Чувства разных художников невозможно полностью сравнить.	415
§ 3.	Но точность и правдивость каждого из них поддаются реальному сравнению.	415

§ 4.	Особенно потому, что они в равной степени проявляются при обращении со всеми субъектами.	415
§ 5.	Ни один человек не рисует хорошо что-то одно, если он не умеет рисовать ничего другого.	416
§ 6.	Общие выводы, которые следует сделать из нашего прошлого исследования.	417
§ 7.	Истина, эталон всякого совершенства.	417
§ 8.	Современная критика. Переменчивость общественного вкуса.	418
§ 9.	Все же связанный с определенной степенью рассудительности.	418
§ 10.	Обязанность прессы.	418
§ 11.	Квалификация, необходимая для ее выполнения.	418
§ 12.	Общая неспособность современных критиков.	419
§ 13.	И непоследовательность самим себе.	419
§ 14.	Как пресса может реально продвигать дело искусства.	420
§ 15.	Болезненная любовь в наши дни к незаконченным произведениям.	420
§ 16.	Которой публика обманывает себя.	421
§ 17.	И потворствуя которому, художники губят себя.	421
§ 18.	Необходимость безупречной отделки произведений искусства.	421
§ 19.	<i>Наброски</i> недостаточно поощряются.	422
§ 20.	Блеск исполнения или изобретательские усилия недопустимы у молодых художников.	422
§ 21.	Обязанность и последующие привилегии всех студентов.	423
§ 22.	Необходимость для наших великих художников большей целеустремленности.	423
§ 23.	Какова должна быть их общая цель.	425
§ 24.	Обязанность прессы в отношении работ Тернера.	427

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ К ТОМУ I.

	<i>Страница.</i>
Дом Контарини Фазан, Венеция,	111
С рисунка Раскина.	
Догана и Санта-Мария-делла-Салюте, Венеция	136

С картины Тернера.	
Замок Окхэмптон	258
С картины Тернера.	
Порт-Рейсдаль	377
С картины Тернера.	

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ.

ЧАСТЬ I

ОБЩИХ ПРИНЦИПОВ.

РАЗДЕЛ I.

О ПРИРОДЕ ИДЕЙ, ПЕРЕДАВАЕМЫХ ИСКУССТВОМ.

ГЛАВА I.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.

Если это правда, и вряд ли это можно оспорить, то на протяжении веков ничто не было освящено общественным восхищением, без § 1. Общественное мнение не является критерием совершенства, за исключением длительных периодов времени. обладая в высокой степени каким-то безупречным совершенством, это происходит не потому, что средний интеллект и чувства большинства населения каким-либо образом компетентны отличать то, что действительно превосходно, а потому, что всякое ошибочное мнение непоследовательно, а все необоснованные мнения преходящи; так что, в то время как фантазии и чувства, отрицающие заслуженную честь и награждающие то, что неуместно, не имеют ни корней, ни силы. мнения, сформированные на правильных основаниях теми немногими, кто в действительности является компетентными судьями, будучи достаточными для поддержания последовательных показаний в течение длительного времени, будучи неизбежно стабильными, постепенно передаются от ума к уму, спускаясь все ниже по мере того, как они распространяются все шире, пока не охватят всю массу целиком и не будут править абсолютным авторитетом, даже там, где основания для них непонятны. От этой постепенной победы того, что последовательно, над тем, что колеблется, зависит репутация всего самого высокого в искусстве и литературе. Ибо это оскорбление того, что действительно велико в любом из них, предполагать, что оно каким-либо образом обращается к средним или некультурным способностям. Это вопрос простейшей демонстрации того, что ни один человек не может быть по-настоящему оценен иначе, как равным ему или превосходящим его. Подчиненный может переоценивать его в энтузиазме; или, как это чаще бывает, унижать его по невежеству; но он не может сформировать обоснованную и справедливую оценку. Однако, не доказывая этого — для чего потребовалось бы больше места,

чем я могу выделить, — достаточно очевидно, что не существует процесса объединения, посредством которого мнения, неправильные по отдельности, могут стать правильными просто благодаря их множеству.^[1] Если я стою у картины в Академии и слышу, как двадцать человек подряд восхищаются каким-нибудь ничтожным механизмом или имитацией в подкладке плаща или атласной туфельке, абсурдно говорить мне, что они коллективно осуждают то, чем восхищаются индивидуально; или, если они равнодушно проходят мимо произведения самой благородной концепции или самой совершенной истины, потому что в нем нет ни приемов кисти, ни гримас выражения, абсурдно говорить мне, что они коллективно уважают то, что они по отдельности презирают, или что чувства и знания таких ценителей, как Я, не имеют значения. За любой промежуток времени или сравнивая идеи, можно было бы прийти к любому правильному выводу относительно того, что действительно высоко в искусстве. Вопрос решается не ими, а для них; — сначала решается немногими: меньшим числом по мере того, как достоинства работы становятся более высокого порядка. От этих немногих решение доводится до числа, следующего за ними по уровню разума, а от них снова до более широкого и низшего круга; каждый ранг настолько осознает превосходство того, кто выше его, что принимает его решение с уважением; до тех пор, пока со временем правильное и последовательное мнение не будет доведено до всех и всеми приниматься на веру, тем более положительно, чем меньше воспринимаются его основания.^[2]

Но когда этот процесс состоялся, и работа стала освященной временем в умах людей, невозможно чтобы можно было беспристрастно сравнить какую-либо новую работу равной ценности § 2. И, следовательно, упрямую, когда она однажды создана. с ним, за исключением умов, не только образованных и в целом способных ценить достоинства, но и достаточно сильных, чтобы стряхнуть с себя груз предубеждений и ассоциаций, которые неизменно склоняют их к старшему фавориту. Гораздо легче, говорит Барри, повторить характер Фидия, чем исследовать достоинства Агасиаса. И когда, как особенно в случае с живописью, для правильного суждения необходимы обширные знания технических и практических аспектов, так что выносить истинный вердикт компетентны только те, кто сам является лицами, подлежащими суждению, и кто, следовательно, не может высказать никакого мнения, могут пройти столетия, прежде чем можно будет провести справедливое сравнение между двумя художниками разных эпох; в то время как патриархальное совершенство оказывает в течение этого промежутка времени тираническое — возможно, даже губительное - влияние на умы как публики, так и тех, кому оно, при правильном понимании, должно служить руководством и примером. Ни в одном городе Европы, где искусство является предметом внимания, его перспективы не столь безнадежны, а занятия не столь безрезультатны, как в Риме; потому что там среди всех студентов авторитет их предшественников в искусстве является высшим и непререкаемым, и бездумный переписчик изучает Рафаэля, но не то, что изучал Рафаэль. Таким образом, долгом каждого, кто способен продемонстрировать какие-либо определенные моменты превосходства в современном искусстве и кто находится в положении, в котором это не будет невежливым, становится без колебаний противостоять § 3. Причины, по которым автор выступает против этого в конкретных случаях. какое бы поношение ни обрушилось на него из-за неизбежного предубеждения даже самых искренних умов и из-за гораздо более яростного противодействия тех, у кого нет надежды сохранить свою репутацию проницательного человека, кроме как в поддержку такого рода священных заслуг, которым можно аплодировать без неудобной необходимости объяснять причины. Поэтому, полагая, что у современных

художников, и особенно у одного или двух из их числа, есть определенные достоинства, которые еще не до конца поняты, за исключением тех, кто едва ли в состоянии признать свое убеждение, я ставлю своей целью провести близкое сравнение между великими произведениями древнего и современного пейзажного искусства, приподнять, насколько это возможно, обманчивую завесу воображаемого света, сквозь которую мы привыкли смотреть на патриархальные работы, и показать реальные отношения, благоприятные или нет, существующие между ними и нашими собственными. Я полностью осознаю, что это нельзя делать легкомысленно или опрометчиво; что в обязанности каждого, кто собирается взяться за такую задачу, входит строгое изучение с длительными сомнениями и суровыми испытаниями каждого мнения, которое каким-либо образом противоречит священному приговору времени, и не выдвигать ничего, что, по крайней мере по его собственному убеждению, не опирается на более надежную почву, чем просто § 4. Но только по пунктам, которые можно продемонстрировать. ощущение или вкус. Соответственно, я ничего не продвинул на следующих страницах, кроме сопроводительной демонстрации, которая действительно может быть истинной или ложной, полной или условной, но которая может быть удовлетворена только на своих собственных основаниях и никоим образом не может быть опровергнута или затронута простым авторитетом великих имен. И все же даже в этом случае я вряд ли осмелился бы высказываться столь решительно, если бы не мое полное убеждение, что нам не следует объединять исторических живописцев пятнадцатого и пейзажистов семнадцатого веков под общим названием "старые мастера", как если бы они обладали чем-то вроде соответствующего ранга в своих областях искусства. Я уверен, что принципы, по которым они работали, полностью противоположны, и что пейзажисты были удостоены чести только потому, что они продемонстрировали в механических и технических качествах некоторое подобие манеры более благородных исторических художников, чьи принципы концепции и композиции они полностью перевернули. Курс обучения, который благоговейно привел меня к стопам Микеланджело и Да Винчи, постепенно отдалил меня от Клода и Гаспара — я не могу одновременно отдавать дань уважения силе и мелочности — истине совершенной науки и манерности недисциплинированного воображения. И пусть будет понятно, что всякий раз, когда в дальнейшем я буду уничижительно отзываться о старых мастерах в целом, я не имею в виду никого из художников-историков, к которым я питаю благоговение, которое, хотя я надеюсь, разумно по своим основаниям, по степени почти суеверно. Также, если не считать его особого упоминания, я не намерен включать Николя Пуссена, чьи пейзажи обладают особым и возвышенным характером, что делает необходимым рассматривать их отдельно от всех остальных. Говоря в целом о старых мастерах, я имею в виду только Клода, Гаспара Пуссена, Сальватора Розу, Кейпа, Бергема, Обоих, Рейсдаля, Хоббиму, Тенирса, (в его пейзажах) П. Поттера, Каналетти и различных Ван-нечто и Бэк-нечто, особенно злобных тех, кто клеветал на море.

Конечно, в начале работы мне будет необходимо кратко изложить те принципы, на которых, по моему мнению, должно основываться всякое правильное суждение об искусстве. Я бы хотел, чтобы эти вводные главы были прочитаны внимательно, потому что любая критика бесполезна, когда ее термины или основания в какой-либо степени двусмысленны; а обычный язык знатоков и критиков, при условии, что они понимают его сами, обычно является простым жаргоном для других из-за их привычки использовать технические термины, которыми подразумевается все и ничего не выражается.

§5. Пристрастие автора к современным произведениям простительно.

И если при применении этих принципов, несмотря на мои попытки сделать их беспристрастными, чувство и нежность, которые я испытываю к некоторым произведениям современного искусства, иногда ускользают от меня там, где этого не должно было быть, пусть это будет прощено как не более чем справедливый противовес тому особому почитанию, с которым работы старшего мастера, как это всегда было в наших ушах, ассоциируются у читателя с выражением всего великого и совершенного. Я не говорю, что это почитание ошибочно, или что мы должны быть менее внимательны к повторяющимся словам времени: но давайте не будем забывать, что если честь воздается мертвым, благодарность может быть только живым. Тот, кто однажды стоял у могилы, оглядываясь назад на дружбу, которая была прервана навсегда, чувствуя, насколько бессильны *там* безудержная любовь или острая печаль, чтобы доставить мгновенное удовольствие лишенному пульса сердцу или хотя бы в малой мере искупить вину перед ушедшим духом за час недоброжелательности, вряд ли в будущем понесет тот долг перед сердцем, который может быть обращен только в прах. Но урок, который люди получают как индивидуумы, они не усваивают как нации. Снова и снова они видели, как самые благородные из них сходят в могилу, и считали достаточным украсить гирляндой надгробный камень, когда они не венчали чело, и воздать почести праху, в которых они отказали духу. Пусть их не огорчает, что среди суматохи и блеска их напряженной жизни им велено прислушиваться к немногочисленным голосам и следить за немногочисленными светильниками, которые Бог настроил и зажег, чтобы очаровывать и направлять их, дабы они не познали их сладость по их молчанию, а их свет - по их угасанию.

[1] Мнение большинства является правильным только тогда, когда для каждого человека более вероятно, что он должен быть прав, чем что он должен быть неправ, как в случае с присяжными. Там, где по отношению к каждому человеку более вероятно, что он должен быть неправ, чем прав, мнение меньшинства является истинным. Так обстоит дело в статье.

[2] Однако существуют тысячи изменяющихся обстоятельств, которые делают этот процесс иногда ненужным, иногда быстрым и определенным, иногда невозможным. В риторике и драме в этом нет необходимости, потому что толпа - единственный надлежащий судья в тех искусствах, цель которых - взволновать толпу (хотя для хорошей пьесы необходимо больше, чем драматично по сути, и толпа осознает только драматическую часть). В этом нет необходимости, когда в сочетании с высшими качествами работы вызывают к всеобщей страсти, ко всем способностям и чувствам, которые присущи человеку как животному. Популярность тогда столь же внезапна, сколь и хорошо обоснована — она искренна в каждом сознании, но в каждом сознании она основана на разных видах совершенства. Так часто бывает с самыми благородными произведениями литературы. Возьмем, к примеру, "Дон Кихота". Самый низкий ум нашел бы в этом вечное и жестокое развлечение в несчастьях рыцаря и вечное удовольствие в сочувствии оруженосцу. Человек со средними чувствами уловил бы сатирический смысл и силу книги, оценил бы ее остроумие, элегантность и правдивость. Но только возвышенные и своеобразные умы открывают, в дополнение ко всему этому, всю нравственную красоту любви и правды, которые являются постоянными спутниками всего, даже самого слабого и порочного в характере своего героя, и пропускают грубое приключение и непристойную шутку в спешке — возможно, с болью, чтобы проникнуть под ржавые доспехи и уловить в блуждающем взгляде свидетельство и выражение стойкости духа, самоотверженности и всеобщей любви. То же самое и с произведениями Скотта и Байрона; популярность была столь же мгновенной, сколь и

заслуженной, потому что в них есть обращение к тем страстям, которые присущи всем людям, а также выражение таких мыслей, которые могут быть восприняты лишь немногими. Но большинство их защитников восхищаются ими за самые слабые места в их работах, как популярным проповедником у большинства своей паствы за худшую часть своей проповеди.

Процесс быстрый и уверенный, когда, хотя и мало что может привлечь внимание толпы сразу, есть многое, чем они могут насладиться, когда их внимание авторитетно направлено на это. На этом держится репутация Шекспира. Ни один обычный ум не может постичь, в чем состоит его бесспорное превосходство, но все же в его произведениях есть столько же того, что может позабавить, взволновать или взбудоражить, — драматического в строгом смысле этого слова в его произведениях ничуть не меньше, чем в чьих-либо других. Поэтому, когда они были впервые написаны, они были восприняты со средним одобрением, как произведения общей ценности; но когда было принято высокое решение и круг расширился, публика достаточно добросовестно подхватила шумиху. Пусть у них будут кинжалы, призраки, клоуны и короли, и с такими реальными и определенными источниками наслаждения они возьмут на себя дополнительные хлопоты выучить полдюжины цитат, не понимая их, и признают превосходство Шекспира без дальнейших возражений. Ничто, пожалуй, не может более полно продемонстрировать полное невежество публики во всем, что есть великого или ценного в Шекспире, чем ее всеобщее восхищение "Гамлетом" Макклиза.

Процесс невозможен, когда в работе нет ничего привлекательного и чего-то, вызывающего отвращение у вульгарного ума. Ни их внутреннее совершенство, ни авторитет тех, кто может судить о нем, никогда не сделают стихи Вордсворта или Джорджа Герберта популярными в том смысле, в каком популярны Скотт и Байрон, потому что для простолюдинов читать их — труд, а не удовольствие; и в них есть места, которые таким судьям не могут не показаться скучными или смешными. Большинство произведений высочайшего искусства, — Рафаэлле, месье Анджели или Да Винчи, — стоят так же, как Шекспир, — то, что является заурядным и слабым в своем совершенстве, принимается необразованным человеком за свою суть, воображение способствует впечатлению (ибо мы легко воображаем, что чувствуем, когда чувство является вопросом гордости или совести), а аффектация и претенциозность усиливают шум восторга, если не его градус. Джотто, Органья, Анджелико, Перуджино, подобно Джорджу Герберту, принадлежат лишь к немногим. Уилки становится популярным, как и Скотт, потому что он затрагивает страсти, которые чувствуют все, и выражает истины, которые все могут распознать.

ГЛАВА II.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВЕЛИЧИЯ В ИСКУССТВЕ.

В 15-й лекции сэра Джошуа Рейнольдса случайно обращается внимание на различие между теми достоинствами, которые указаны в § 1. Различие между интеллектуальной силой художника и техническими знаниями. Художник, которые принадлежат ему *как таковому*, и теми, которые принадлежат ему как общему со всеми интеллектуальными людьми, свидетельством и выражением которых является искусство, а не предмет. Но это различие не рассматривается там должным образом, поскольку именно из-за незначительного внимания, обычно уделяемого ему, критика открыта для любой формы сговора и подвержена любой форме ошибок. Это

различие, от которого зависят все здравые суждения о ранге художника и всякая справедливая оценка достоинства искусства.

§ 2. Живопись, как таковая, есть не что иное, как язык.

Живопись, или искусство вообще, как таковое, со всеми его техническими особенностями, трудностями и особыми целями, есть не что иное, как благородный и выразительный язык, бесценный как проводник мысли, но сам по себе ничто. Тот, кто научился тому, что обычно считается целым искусством живописи, то есть искусству достоверного изображения любого природного объекта, пока что выучил только язык, с помощью которого должны быть выражены его мысли. Он сделал столько же для того, чтобы стать тем, кого мы должны уважать как великого художника, сколько человек, научившийся выражаться грамматически и мелодично, сделал для того, чтобы стать великим поэтом. Язык, действительно, болеетруден для усвоения в одном случае, чем в другом, и обладает большей способностью улаживать чувства, в то время как он обращается к интеллекту, но, тем не менее, это не более чем язык, и все те совершенства, которые свойственны художнику как таковому, суть всего лишь ритм, мелодия, точность и сила в словах оратора и поэта, необходимые для их величия, но не критерии их величия. Величие художника или писателя должно быть окончательно определено не способом представления и высказывания, а тем, что представлено и сказано.

§ 3. "Художник", термин, соответствующий "стихосложению".

Поэтому, строго соблюдая приличия, мы должны называть человека великим художником только потому, что он преуспел в точности и силе языка линий, и великим стихотворцем, поскольку он преуспел в точности или силе языка слов. Тогда термин "Великий поэт" был бы строго и в одном и том же смысле применим к обоим, если это оправдано характером образов или мыслей, которые каждый передает на своем соответствующем языке.

§ 4. Пример на картине Э. Ландсира.

Возьмем, к примеру, одно из самых совершенных стихотворений или картин (я использую эти слова как синонимы), которые когда-либо видели современники: "Главный плакальщик старого пастуха". Здесь изысканное исполнение глянцевого и хрустящего шерсти собаки, яркое резкое прикосновение к зеленой ветке рядом с ней, четкая роспись дерева гроба и складок одеяла являются языком — языком в высшей степени ясным и выразительным. Но тесное прижатие собачьей груди к дереву, судорожное цепляние лап, стягивающих одеяло с козел, полное бессилие головы, низко и неподвижно лежащей на его складках, неподвижный, полный слез взгляд в его полной безнадежности, неподвижность покоя, свидетельствующая о том, что в трансе агонии не было ни движения, ни перемены с тех пор, как был нанесен последний удар по крышке гроба, тишина и мрак комнаты, очки, отмечающие место, где Библия была в последний раз. закрытый, указывающий на то, насколько одинокой была жизнь - насколько незаметным был уход того, кто сейчас лежит в одиночестве во сне; — все это мысли — мысли, благодаря которым картина сразу выделяется из сотен равных по достоинству, насколько это касается простой живописи, благодаря которым она оценивается как произведение высокого искусства и клеймит своего автора не как аккуратного имитатора текстуры кожи или складки драпировки, но как Человека Ума.

§5. Трудность установления точной границы между языком и мышлением.

Однако не всегда легко, будь то в живописи или литературе, определить, где заканчивается влияние языка и где начинается влияние мысли. Многие мысли настолько зависят от языка, в который они облечены, что потеряли бы половину своей красоты, если бы были выражены иначе. Но самые возвышенные мысли - это те, которые меньше всего зависят от языка, и достоинство любого сочинения и похвалы, на которые оно имеет право, точно пропорциональны его независимости от языка или выражения. Композиция действительно обычно наиболее совершенна, когда к такому внутреннему достоинству добавляется все, что может привлечь и украсить экспрессия; но в каждом случае высшего совершенства все это превращается в ничто. Нас больше радуют простейшие линии или слова, которые могут предложить идею во всей ее обнаженной красоте, чем одеяние или драгоценный камень, которые скрывают, хотя и украшают; нам приятнее ощущать их отсутствие, как мало они могли бы дать, чем их присутствие, как много они могут разрушить.

§ 6. Различие между декоративным и экспрессивным языком.

Следовательно, необходимо проводить различие между тем, что является декоративным в языке, и тем, что является выразительным. Та его часть, которая необходима для воплощения и передачи мысли, достойна уважения и внимания как необходимого для достижения совершенства, хотя и не является его проверкой. Но та ее часть, которая является декоративной, имеет не больше отношения к внутреннему совершенству картины, чем рамка или ее покрытие лаком. И эта осторожность в различении орнаментального и выразительного особенно необходима в живописи; ибо на языке слов почти невозможно, чтобы то, что не выразительно, было красивым, за исключением простого ритма или мелодии, любая жертва которыми немедленно клеймится как ошибка. Но красота простого языка в живописи не только очень привлекательна и занимательна для зрителя, но и требует для своего постижения немалого напряжения ума и посвящения времени художнику. Следовательно, в искусстве люди часто воображали, что становятся риториками и поэтами, когда они только учились мелодично говорить, и судья снова и снова выдвигал к чести авторов тех, кто никогда не был более чем мастерами декоративного письма.

§ 7. Пример в голландской и ранней итальянской школах.

Например, большинство картин голландской школы, за исключением работ Рубенса, Вандайка и Рембрандта, представляют собой демонстративную демонстрацию силы речи художника, ясного и энергичного произнесения бесполезных и бессмысленных слов, в то время как ранние работы Чимабуэ и Джотто - это жгучие пророческие послания, произносимые заикающимися устами младенцев. Не ставя первых выше механиков, а вторых ниже художников, следует формировать или возвышать вкус толпы, всегда пробужденный к низшим удовольствиям, которые может даровать искусство, и притупленный до высших. Рассудительный критик должен тщательно различать, что такое язык, и что такое мысль, и оценивать и хвалить картины главным образом за последнее, рассматривая первое как совершенно низшее совершенство, которое никоим образом и ни в какой степени нельзя сравнивать или сопоставлять с мыслью. Картина, содержащая более благородные и многочисленные идеи, как бы неуклюже они ни были выражены, является более величественной и лучшей картиной, чем картина, содержащая менее благородные и менее многочисленные идеи, как бы красиво они ни были выражены. Ни весомость, ни массовость, ни красота исполнения не могут перевесить ни крупницы или фрагмента мысли. Три мазка пера Рафаэлла - более величественная и качественная картина,

чем самая законченная работа, которую когда-либо доводил до безумия Карло Дольчи. Законченная работа великого художника только лучше своего наброска, если источники удовольствия, связанные с цветом и воплощением, — ценные сами по себе, — используются так, чтобы усилить впечатляющую мысль. Но если исчезнет хотя бы один атом мысли, весь цвет, вся отделка, все исполнение, весь орнамент будут куплены слишком дорогой ценой. Ничто, кроме мысли, не может заплатить за мысль, и в тот момент, когда возрастающая утонченность или завершенность картины начинает оплачиваться потерей малейшей тени идеи, в этот момент всякая утонченность или завершенность становится разрастанием и уродством.

§ 8. И все же существуют определенные идеи, принадлежащие самому языку.

И все же, хотя во всех наших рассуждениях об искусстве язык, таким образом, следует отличать от того, что он передает, и считать подчиненным ему, мы все же должны помнить, что существуют определенные идеи, присущие самому языку, и что, строго говоря, каждое удовольствие, связанное с искусством, имеет некоторое отношение к интеллекту. Простое чувственное удовольствие глаза, получаемое от самого яркого цветового решения, ничто по сравнению с тем, которое он получает от хрустальной призмы, за исключением того, что оно зависит от нашего восприятия определенного значения и предполагаемого расположения цветов, которые были предметом интеллекта. Более того, термин "идея", согласно определению Локка, распространяется даже на сами чувственные впечатления, поскольку они представляют собой "вещи, которыми ум занимается в размышлении", то есть не в том виде, в каком они ощущаются только глазом, но в том виде, в каком они воспринимаются умом через § 9. Определение. глаз. Таким образом, если я скажу, что величайшая картина - это та, которая передает уму зрителя наибольшее количество величайших идей, у меня будет определение, которое будет включать в качестве объектов сравнения все удовольствия, которые способно доставить искусство. Напротив, если бы я сказал, что лучшая картина - это та, которая наиболее точно имитирует природу, я бы предположил, что искусство может нравиться, только подражая природе, и я бы исключил из поля зрения критики те части произведений искусства, которые не являются имитационными, то есть внутреннюю красоту цвета и формы, и те произведения искусства целиком, которые, подобно арабескам Рафаэля в Лоджиях, вообще не являются имитационными. Теперь я хочу дать определение искусству достаточно широкое, чтобы оно включало все его разновидности: Поэтому я не говорю, что величайшим является искусство, доставляющее наибольшее удовольствие, потому что, возможно, есть какое-то искусство, цель которого - учить, а не доставлять удовольствие. Я не говорю, что величайшим является искусство, которое больше всего учит нас, потому что, возможно, есть какое-то искусство, цель которого - доставлять удовольствие, а не учить. Я не говорю, что величайшим является искусство, которое лучше всего имитирует, потому что, возможно, есть какое-то искусство, цель которого - творить, а не подражать. Но я говорю, что величайшим является искусство, которое любыми средствами доносит до сознания зрителя наибольшее количество величайших идей, и я называю идею великой в той мере, в какой она воспринимается более высокой способностью ума, и поскольку она более полно использует, а занимая, упражняет и возвышает способность, с помощью которой она воспринимается.

Если это определение великого искусства, то естественно следует определение великого художника. Он величайший художник, воплотивший в сумме своих работ наибольшее количество величайших идей.

ГЛАВА III.

ИДЕЙ ВЛАСТИ.

Определение искусства, которое я только что дал, требует от меня определить, какие идеи можно почерпнуть из произведений искусства, и какие из них являются величайшими, прежде чем приступить к какому-либо практическому применению теста.

§ 1. Какие классы идей можно передать с помощью искусства.

Я думаю, что все источники удовольствия или любого другого блага, которые можно извлечь из произведений искусства, можно отнести к пяти различным разделам.

I. Идеи власти.—Восприятие или концепция умственных или физических сил, с помощью которых была произведена работа.

II. Идеи подражания.—Восприятие того, что произведенная вещь похожа на что-то другое.

III. Идеи истины.—Восприятие достоверности изложения фактов произведенной вещью.

IV. Идеи красоты.—Восприятие красоты либо в произведенной вещи, либо в том, что она предполагает или напоминает.

V. Идеи отношения.—Восприятие интеллектуальных отношений в произведенной вещи или в том, что она предполагает или напоминает.

Я кратко опишу природу и последствия каждого из этих классов идей.

§ 2. Представления о власти сильно различаются по относительному достоинству.

I. Идеи власти.— Это простое восприятие умственных или физических сил, задействованных при создании любого произведения искусства. Достоинство идеи определяется достоинством и степенью воспринимаемой силы; но весь класс идей воспринимается интеллектом, и они возбуждают лучшие из моральных чувств, благоговение и желание действовать.

Следовательно, как вид, они являются одними из самых благородных, связанных с искусством; но различия в степени достоинства между ними бесконечны, поскольку соответствуют каждому разряду силы — от силы пальцев до самого возвышенного интеллекта. Таким образом, когда мы видим индейское весло, вырезанное от рукояти до лезвия, у нас возникает представление о длительном ручном труде, и мы испытываем удовлетворение пропорционально предполагаемым затратам времени и усилий. Это, действительно, силы низкого порядка, но удовольствие, возникающее от представления о них, действительно в значительной степени входит в наше восхищение всеми сложными орнаментами, архитектурными украшениями и т.д. Восторг, с которым мы смотрим на резной фасад Руанского собора, в немалой степени зависит от простого восприятия затраченного времени и труда при его изготовлении. Но это право, то есть облагораживающее удовольствие, даже в этой его низшей фазе; и даже удовольствие, испытываемое теми людьми, которые хвалят рисунок за его "законченность" или за его "работу", которая является работой точно такого же рода, было бы правильным, если бы оно не

подразумевало отсутствие восприятия высших сил, которые делают работу ненужной. Если к свидетельству о труде добавить свидетельство силы или ловкости, ощущение могущества еще усиливается; если к силе и ловкости добавить свидетельство изобретательности и рассудительности, оно умножается десятикратно, и так далее, благодаря всем предметам действия тела или ума, мы получаем более возвышенное удовольствие от более возвышенной власти.

§ 3. Но получены от того, что было предметом власти. Значение слова "превосходство".

Пока природа и последствия идей власти не могут не признаваться всеми. Но обстоятельство, на котором я хочу особенно настаивать в отношении них, - это то, которое, возможно, нельзя так легко допустить, а именно, что они независимы от природы или достоинства объекта, от которого они получены, и что все, что было предметом великой власти, независимо от того, есть ли внутренняя и кажущаяся ценность сама по себе или нет, несет в себе свидетельство того, что было таковой, и способно передавать идеи власти и вытекающие из нее удовольствия в их полной степени. Ибо заметьте, что неправильно говорить, что вещь была результатом великой силы, на которую была затрачена лишь некоторая часть этой силы. Гайка может быть расколота паровой машиной, но, будучи таковой, она не зависела от мощности двигателя. И таким образом, о великих людях ложно говорят, что они растрачивают свои возвышенные силы на недостойные цели: цель может быть опасной или бесполезной, но, поскольку фраза относится к трудности исполнения, она не может быть недостойной силы, которую она приводит в действие, потому что ничто не может стать предметом действия большей силы, чего можно достичь меньшей, так же как и физическая сила не может быть проявлена там, где ей нечего сопротивляться.

Итак, люди могут позволить своим великим силам бездействовать, пока они используют свои средние и ничтожные способности на средних и ничтожных объектах; но физически невозможно применить великую силу, кроме как на великую цель. Следовательно, где бы ни была проявлена сила любого рода или степени, следы и свидетельства этого запечатлены на ее результатах: невозможно, чтобы она была утрачена или растрочена впустую, или без учета, даже в "оценке волоска": и, следовательно, все, что было предметом великой силы, несет в себе образ того, кто ее создал, и является тем, что обычно называют "превосходным". И это истинное значение слова "превосходный" в отличие от терминов "красивый", "полезный", "хороший" и т.д.; и мы всегда будем в будущем использовать слово "превосходный", как обозначающее, что вещь, к которой оно применяется, требует большой мощности для своего производства.^[3]

§ 4. Что необходимо для отличия совершенства.

Способность понимать, какие силы требуются для производства вещи, - это способность воспринимать совершенство. Именно этой способности людям, даже с самым утонченным вкусом, всегда должно не хватать, если только они не добавили практики к размышлениям; потому что никто не может оценить силу, проявленную в победе, если они лично не измерили силу, которую предстоит преодолеть. Следовательно, хотя возможно, развивая чувствительность и рассудительность, стать способным различать то, что красиво, совершенно невозможно без практики и знаний различать или чувствовать то, что превосходно. Красоту или правдивость телесного оттенка Тициана могут оценить все; но только художнику, чей многочасовой труд не достиг ни малейшего подобия ни одному из его тонов, очевидно его *совершенство*.

§ 5. Удовольствие, сопутствующее преодолению трудностей, - это правильно.

Итак, везде, где преодолена трудность, есть совершенство: и поэтому, чтобы доказать превосходство, нам нужно только доказать трудность его создания: будет ли оно полезным или красивым - это другой вопрос; его совершенство зависит только от его трудности. Ибо является ли это ложным или болезненным вкусом, который ищет преодоления трудностей и получает от этого удовольствие, даже без какой-либо цели получить в результате благо? Частью нашей моральной природы стало то, что мы должны получать удовольствие, встречая сопротивление и побеждая его, ради самой борьбы и победы, а не ради какого-либо последующего результата; и не только наша собственная победа, но и восприятие победы другого человека во всех случаях является источником чистого и облагораживающего удовольствия. И если мы часто слышим, и это действительно так, что художник допустил ошибку, стремясь скорее показать свое мастерство в преодолении технических трудностей, чем достичь великой цели, следует заметить, что его обвиняют только потому, что он стремился преодолеть меньшую трудность, а не большую; ибо преодолеть технические трудности гораздо легче, чем достичь великой цели. Всякий раз, когда видимая победа над трудностями оказывается болезненной или вызывается ложным вкусом, это происходит из-за предпочтения низшего по сравнению с большой трудностью или из-за ложной оценки того, что трудно, а что нет. Гораздо труднее быть простым, чем сложным; гораздо труднее пожертвовать мастерством и прекратить упражнение в нужном месте, чем расходовать и то, и другое без разбора. В ходе нашего исследования мы обнаружим, что красота и трудность идут рука об руку; и что это всего лишь незначительные трудности, бороться с которыми неправильно или достойно презрения. Тогда помните об этом — Сила никогда не тратится впустую. Какая бы сила ни была применена, она приводит к совершенству впропорции к своему собственному достоинству и усилию; и способность воспринимать это усилие и ценить это достоинство и есть способность воспринимать превосходство.

[3] Конечно, слово "превосходный" - это прежде всего простой синоним слова "превосходящий", и применительно к людям оно имеет общее значение, данное Джонсоном, — "состояние изобилия любого хорошего качества". Но применительно к вещам это всегда относится к силе, с помощью которой они производятся. Мы говорим о превосходной музыке или поэзии, потому что их трудно сочинять или писать, но никогда о превосходных цветах, потому что все цветы, являясь результатом одной и той же силы, должны быть одинаково превосходными. Мы различаем их только как красивые или полезные, и поэтому, поскольку нет другого слова для обозначения того качества произведенной вещи, благодаря которому она доставляет нам удовольствие просто как результат силы, и поскольку термин "превосходный" чаще используется в этом смысле, чем в каком-либо другом, я предпочитаю сразу ограничить его этим смыслом, и я хочу, чтобы, когда я буду использовать его в будущем, его понимали именно так.

ГЛАВА IV.

ИДЕЙ ПОДРАЖАНИЯ.

Фузели в своих лекциях и многие другие люди столь же справедливого и аккуратного образа мыслей (среди прочих, С. Т. Кольридж) проводят различие между имитацией и копированием, § 1. Неправильное использование термина "имитация" многими писателями—искусствооведами. представляя первое как законную функцию искусства, а второе - как его искажение; но поскольку такое различие никоим образом не оправдано и не объясняется общим значением самих слов, нелегко понять, в каком именно смысле они используются этими авторами. И хотя, исходя из контекста, я могу понять, какие идеи обозначают эти слова в их сознании, я не могу допустить, чтобы термины должным образом использовались как символы этих идей, которые (особенно в случае со словом "Имитация") чрезвычайно сложны и полностью отличаются от того, что большинство людей понимают под этим термином. А людьми менее точного мышления это слово используется еще более расплывчато или ложно. Например, Берк ("Трактат о возвышенном", часть I, разд. 16) говорит: "Когда объект, представленный в поэзии или живописи, таков, что у нас не было бы желания видеть его в реальности, тогда мы можем быть уверены, что его сила в поэзии или живописи обусловлена силой *имитации*". В этом случае истинное удовольствие может заключаться в том, о чем мы только что говорили, в ловкости руки художника; или это может быть в красивом или необычном расположении цветов, или в продуманной светотени, или в чистой красоте определенных форм, которые искусство привлекает наше внимание, хотя в реальности мы бы их не заметили; и я полагаю, что ни один из этих источников удовольствия никоим образом не выражается термином "имитация".

Но в произведениях искусства есть один источник удовольствия, совершенно отличный от всех перечисленных, который, как я полагаю, правильно и точно выражается словом "имитация": тот, который, хотя постоянно путается в рассуждениях, поскольку на самом деле всегда ассоциируется с другими средствами получения удовольствия, полностью отделен от них по своей природе и является реальной основой любого сложного или разнообразного значения, которое впоследствии может быть придано этому слову в умах людей.

Я хочу сразу же четко указать на этот особый источник удовольствия и использовать по отношению к нему только слово "имитация". § 2. Истинное значение термина. Всякий раз, когда что-либо выглядит похожим на то, чем оно не является, причем сходство настолько велико, что *почти* обманчиво, мы испытываем своего рода приятное удивление, приятное возбуждение ума, точно такое же по своей природе, как то, которое мы получаем от жонглирования. Всякий раз, когда мы замечаем это в чем-то, созданном искусством, то есть всякий раз, когда произведение кажется похожим на что-то, чем, как мы знаем, оно не является, мы получаем то, что я называю идеей имитации. Почему такие идеи приятны, выяснять это не входило бы в нашу нынешнюю цель; мы знаем только, что нет человека, который в своей животной природе не испытывал бы удовольствия от мягкого удивления, и что такое удивление не может быть вызвано более отчетливым образом, чем доказательством того, что вещь таковой не является § 3. Что требуется для чувства подражания. таким, каким он кажется.^[4] Теперь для нашего полного и более приятного восприятия этого необходимы две вещи: во-первых, чтобы сходство было настолько совершенным, что могло быть равносильно обману; во-вторых, чтобы существовали какие-то средства доказать в тот же момент, что это обман. Самые совершенные идеи и удовольствий подражания, поэтому, когда одно чувство противоречит другому, как подшипник,

так как положительных доказательств на эту тему, так как каждый способен в одиночку, как когда глаза говорит что-то круглое, и палец говорит она плоская; они, следовательно, никогда не чувствовал себя в столь высокой степени, как в живописи, где видимость проекции, шершавость, шерсть, бархат, и т. д. с гладкой поверхностью, или в воске-работу, где первые свидетельства чувств постоянно противоречат их опыту; но в тот момент мы подошли к мраморной, наше определение проверяет нас, на мраморный рисунок не похож на то, что это не так: она похожа на мрамор, и, как и форма человека, но тогда это *является* мрамор, и оно *является* в виде человека. Это не похоже на человека, которым это не является, но похоже на форму человека, которой это является. Форма есть форма, *подлинная* и *действительная*, будь то в мраморе или во плоти - не имитация или подобие формы, а настоящая форма. Меловой контур на ветке дерева, на бумаге, - это не имитация, выглядит как мел и бумаги—не такой, как древесина, и то, что она предполагает ум-это не правильно сказано, чтобы быть *как* в виде букетов, он *имеет* форму в виде ветви. Итак, теперь мы видим пределы идеи имитации; она распространяется только на ощущение обмана, вызванное тем, что вещь намеренно кажется отличной от того, что она есть на самом деле; и степень удовольствия зависит от степени различия и совершенства сходства, а не от природы вещи, на которую она похожа. Простое удовольствие от подражания было бы точно такой же степени (если бы точность могла быть равной), будь предметом подражания герой или его лошадь. Существуют и другие побочные источники удовольствия, которые обязательно связаны с этим, но та часть удовольствия, которая зависит от имитации, одинакова в обоих случаях.

§ 4. Удовольствие, получаемое от подражания, самое презренное, которое можно извлечь из искусства.

Таким образом, идеи подражания действуют, вызывая простое удовольствие от удивления, но не от удивления в его высшем смысле и функции, а от низкого и ничтожного удивления, которое ощущается в жонглерстве. Эти идеи и удовольствия - самое презренное, что можно получить от искусства; во-первых, потому, что для их получения необходимо, чтобы ум отвергал впечатление и адресность изображаемой вещи и сосредоточивался только на размышлении о том, что это не то, чем кажется. Все высокие или благородные эмоции или мысли, таким образом, становятся физически невозможными, в то время как ум ликует от того, что очень похоже на чисто чувственное удовольствие. Мы можем рассматривать слезы как результат агонии или искусства, как нам заблагорассудится, но не как результат того и другого одновременно. Если они удивляют нас как достижение одного, то невозможно, чтобы они тронули нас как признак другого.

§ 5. Подражание присуще только презренным предметам.

Идеи подражания достойны презрения во-вторых, потому что они не только мешают зрителю наслаждаться красотой, присущей предмету, но и могут быть получены только от низменных и ничтожных субъектов, потому что невозможно имитировать что-либо действительно великое. Мы можем "нарисовать кошку или скрипку так, чтобы они выглядели так, как будто мы могли бы взять их в руки", но мы не можем имитировать океан или Альпы. Мы можем имитировать фрукты, но не дерево; цветы, но не пастбище; граненое стекло, но не радугу. Следовательно, все картины, на которых демонстрируется обманчивая способность к имитации, либо изображают презренные сюжеты, либо имитация проявляется в презренных их частях, таких как одежда, драгоценности, мебель и т.д.

§ 6. Имитация достойна презрения, потому что она легка.

В-третьих, эти идеи достойны презрения, потому что с ними не связаны идеи власти; невеждам имитация, действительно, кажется трудной, а ее успех похвальным, но даже они никоим образом не могут увидеть в художнике больше, чем в жонглере, который достигает странной цели средствами, с которыми они незнакомы. Для образованных людей жонглер, безусловно, более respectable художник из двух, поскольку они знают, что ловкость рук - искусство, которым гораздо труднее овладеть, и оно предполагает от художника больше изобретательности, чем способность обманчиво подражать в живописи, для достижения которого не требуется ничего, кроме верного глаза, твердой руки и умеренной трудолюбивости — качеств, которые ни в какой степени не отличают художника-имитатора от часовщика, булавочника или любого другого умелого мастера. Эти замечания не применимы к искусству Диорамы, или сцены, где удовольствие не зависит от имитации, а является тем же самым, которое мы должны получать от самой природы, только намного ниже по степени. Это благородное удовольствие; но в ходе нашего исследования мы увидим, что оно уступает тому, что мы получаем, когда обмана вообще нет, и почему это так.

§ 7. Перепросмотр.

Всякий раз, когда в будущем я буду говорить об идеях имитации, я хочу, чтобы меня понимали как имеющее в виду непосредственное восприятие того, что нечто, созданное искусством, не является тем, чем кажется. Я предпочитаю говорить "что это не то, чем кажется", а не "что это кажется тем, чем это не является", потому что мы сразу воспринимаем то, чем это кажется, а идея имитации и вытекающее из этого удовольствие являются результатом последующего восприятия того, что это что—то другое - плоское, например, когда мы думали, что это круглое.

[4] συλλογισμός ἐστίν, ὅτι τὸ αὐτὸ ἐκεῖ νο.—Arist. Rhet. 1, 11, 23.

ГЛАВА V.

ИДЕЙ ИСТИНЫ.

Слово "истина" применительно к искусству означает достоверное изложение уму или чувствам любого факта природы.

Мы § 1. Значение слова "истина" применительно к искусству.получаем представление об истине тогда, когда осознаем верность такого утверждения.

Разница между идеями истины и имитации заключается главным образом в следующих моментах.

Во—первых, имитация может быть только чего-либо § 2. Первое различие между истиной и имитацией.материален, но истина относится к утверждениям как о качествах материальных

вещей, так и об эмоциях, впечатлениях и мыслях. Существует как моральная, так и материальная истина, истина впечатления, так же как формы, мысли, так же как материи; и истина впечатления и мысли в тысячу раз важнее из двух. Следовательно, истина - это термин универсального применения, но имитация ограничена той узкой областью искусства, которая рассматривает только материальные вещи.

Во—вторых, истина может быть выражена любыми знаками или § 3. Второе отличие. символы, которые имеют определенное значение в умах тех, кому они адресованы, хотя сами по себе такие знаки не являются ни образом, ни подобием чего-либо. Все, что может возбудить в уме представление об определенных фактах, может дать представления об истине, хотя это ни в коей мере не является имитацией или подобием этих фактов. Если есть — мы не говорим, что есть, — но если в живописи есть что-то, что действует подобно словам, не путем сходства с чем-либо, а будучи принятым как символ и заменяющий его, и таким образом вызывая его эффект, тогда этот канал коммуникации может передавать неповрежденную истину, хотя он ни в какой степени не напоминает факты, представление о которых он вызывает. Но идеи подражания, конечно, требуют подобия объекта. Они обращаются только к способностям восприятия: истина - к понятию.

В—третьих, И вследствие вышеизложенного, идея истины существует в утверждении о *одном* атрибуте чего-либо, § 4. Третье отличие. но идея имитации требует сходства стольких атрибутов, которые мы обычно осознаем при их реальном наличии. Карандашный набросок ветви дерева на белой бумаге - это констатация определенного количества фактов формы. Это еще не означает имитацию чего-либо. Идея этой формы вообще не дана в природе линиями, тем более черными линиями с пробелом между ними. Но эти линии передают уму отчетливое впечатление от определенного числа фактов, которые он признает соответствующими своим предыдущим впечатлениям о ветке дерева; и он получает, следовательно, представление об истине. Если вместо двух линий мы придаем кистью темную форму, мы передаем информацию об определенном соотношении оттенков между ветвью и небом, узнаваемую по другому представлению об истине; но у нас все равно нет имитации, ибо белая бумага ни в малейшей степени не похожа на воздух, а черная тень - на дерево. Только после того, как определенное количество идей истины будет собрано воедино, мы придем к идее подражания.

§ 5. Нет точных истин, необходимых для подражания.

Следовательно, на первый взгляд может показаться, что идея подражания, поскольку в ней объединены несколько идей истины, более благородна, чем простая идея истины. И если бы было необходимо, чтобы идеи истины были совершенными или были предметами созерцания как *таковые*, это было бы так. Но, заметьте, для создания эффекта имитации нам требуется лишь столько идей истины, о которых обычно осведомлены *чувства*. Итак, органы чувств обычно не осознают с точностью никаких истин, кроме истин пространства и проекции, если только они не посвящены этому служению. Это требует длительного изучения и внимания, прежде чем они приведут определенные доказательства даже простейших формальных истин. Например, набережная, на которой сидит фигура, приложив руку к глазам, в "Морском порту" Клода, № 14, в Национальной галерее, вопиюще выбита из перспективы. Таким образом, глаз этого художника, при всем его внимании, не приобрел способности различать видимую форму даже простого параллелепипеда. Насколько меньше сложных форм ветвей, листьев или

конечностей? Хотя, таким образом, нечто, напоминающее истинную форму необходимо обман, это что-то, чтобы называться *истиной* формы; ибо, строго говоря, не существует никаких степеней истины, есть только различные степени приближения к ним; и к нему подход, чей беспомощность и несовершенство мгновенно обижать и причинять боль разум действительно способен различать правду, пока вполне достаточно для всех целей обманчивое воображение. То же самое и в отношении цвета. Если бы мы покрасили дерево в небесно-голубой цвет или шиповник в розовый, пронизательность публики была бы достаточно острой, чтобы распознать ложь; но, таким образом, существует ровно столько приближений к истинности цвета, сколько может соответствовать общепринятому представлению о нем в умах людей, то есть, если все деревья будут ярко-зелеными, а мякоть - желтовато-бурой, а грунт - коричневым, хотя все настоящие и утонченные истины цвета будут полностью опущены или, скорее, отвергнуты и опровергнуты, все же этого вполне достаточно для всех целей имитации. Таким образом, единственные факты, которые мы обычно и безусловно осознаем, - это факты расстояния и проекции, и если они даны сносно, с чем-то вроде истинности формы и цвета в помощь им, идея имитации является полной. Я бы взялся нарисовать руку, где каждый мускул не на своем месте, каждая косточка неправильной формы и с вывихнутым сочленением, и все же заметил бы определенное грубое и общее сходство истинных очертаний, которое при тщательном растушевывании вызвало бы обман и снизило бы похвалу и восторг взыскательной публики. На днях в Брюгге, когда я пытался записать в свою записную книжку что-нибудь о невыразимом выражении Мадонны в соборе, ко мне подошел французский любитель, чтобы спросить, видел ли я современные французские картины в соседней церкви. У меня не было, но и не было особого желания расставаться со своим мрамором ради всех холстов, которые когда-либо пострадали от французских кистей. Моя апатия была атакована постепенно нарастающей энергией похвал. Рубенс никогда не рисовал — Тициан никогда не раскрашивал ничего подобного. Я подумал, что это весьма вероятно, и все еще сидел тихо. Голос продолжал звучать у моего уха. "Parbleu, мсье, Мишель Анж, вы продаете себя плюс кавалер!" - "De plus кавалер"? - повторил я, желая знать, на какие именно достоинства Микеланджело следует намекать этим выражением. "Месье, on ne rent plus — это восхитительная картина, невероятная: месье", — сказал француз, воздевая руки к небу, поскольку он сосредоточил в одном окончательном и ошеломляющем предложении качества, которые должны были затмить Рубенса и превзойти Буонаротти. "Месье, Я В ПОРЯДКЕ!"

Этот джентльмен мог воспринимать только две истины — телесный цвет и проекцию. Они составляли его представление о совершенстве живописи; потому что они объединяют все, что необходимо для обмана. Следовательно, он не был осведомлен о многих идеях истины, хотя прекрасно осознавал идеи имитации.

§ 6. Идеи истины несовместимы с идеями имитации.

В ходе нашего исследования идей истины мы увидим, что идеи подражания не только не предполагают их наличия, но даже несовместимы с ними; и что образы, которые подражают так, что вводят в заблуждение, никогда не являются истинными. Но здесь не место для доказательства этого; в настоящее время нам остается только настаивать на последнем и величайшем различии между идеями истины и имитации — что ум, воспринимая одну из первых, останавливается на своем собственном представлении о факте, или форме, или ощущении, о котором говорится, и занят только качествами и характером этого факта или формы, рассматривая его как реальный и существующий, оставаясь при этом совершенно

независимо от знаков или символов, с помощью которых было передано представление о нем. В этих знаках нет ни притворства, ни лицемерия, ни хитрости; — в них нет ничего, что можно было бы обнаружить, или просеять, или удивить; — они несут свое послание просто и ясно, и это то послание, которое разум извлекает из них и сосредоточивает на нем внимание, независимо от языка, на котором оно передано. Но ум, получая идею имитации, всецело занят выяснением того, что внушенное ему не является тем, чем кажется: он задерживается не на внушении, а на восприятии того, что это ложное внушение: он получает удовольствие не от созерцания истины, а от обнаружения лжи. Таким образом, в тот момент, когда идеи истины группируются вместе, чтобы породить идею подражания, они изменяют саму свою природу — теряют свою сущность как идеи истины - и искажаются и деградируют, чтобы разделить предательство того, что они произвели. Следовательно, в конечном счете, идеи истины являются основой всякого искусства, а идеи подражания - разрушением. Мы сможем лучше оценить их относительное достоинство после предлагаемого нами исследования функций первых; но мы также можем сейчас высказать вывод, к которому нас приведут, — что никакая картина не может быть хорошей, если она обманывает своей имитацией, по той самой причине, что ничто не может быть красивым, если это не правда.

ГЛАВА VI.

ОБ ИДЕЯХ КРАСОТЫ.

Любой материальный объект, который может доставить нам удовольствие от простого созерцания его внешних качеств без какого-либо прямого и определенного напряжения интеллекта, я называю так или иначе, или в § 1. Определение термина "красивый". в некоторой степени, красивый. Почему мы получаем удовольствие от одних форм и цветов, а не от других, требует не большего вопроса или ответа, чем почему мы любим сахар и не любим полынь. Предельная тонкость исследования приведет нас только к высшим инстинктам и принципам человеческой природы, для которых не может быть приведено никаких других причин, кроме простой воли Божества на то, что мы должны быть созданы такими. Мы можем, действительно, понять, насколько мы знакомы с Его природой, что мы были устроены так, чтобы, находясь в здоровом и развитом состоянии ума, получать удовольствие от любых вещей, иллюстрирующих эту природу; но мы получаем удовольствие не от них, *потому что* они иллюстрируют это, и не от какого-либо восприятия того, что они иллюстрируют это, а инстинктивно и неизбежно, как мы получаем чувственное удовольствие от запаха розы. На эти первичные принципы нашей природы в неограниченной степени влияют образование и случайность; их можно культивировать или сдерживать, направлять или отклонять, наделять правильным руководством с наиболее острым и безупречным чувством или подвергать пренебрежению всеми фазами ошибок и болезней. Тот, кто следует этим естественным законам отвращения и желания, делая их все более и более авторитетными путем постоянного повиновения, чтобы всегда получать удовольствие от того, что, по замыслу Бога, изначально должно было доставлять ему удовольствие, и кто получает максимально возможную сумму удовольствия от любого данного объекта, является человеком со вкусом.

§ 2. Определение термина "вкус".

Таким образом, таково истинное значение этого спорного слова. Совершенный вкус - это способность получать максимально возможное удовольствие от тех материальных источников, которые привлекательны для нашей нравственной природы в ее чистоте и совершенстве. Тот, кто получает мало удовольствия из этих источников, хочет вкуса; тот, кто получает удовольствие из любых других источников, обладает ложным или дурным вкусом.

§ 3. Различие между вкусом и суждением.

И именно таким образом следует отличать термин "вкус" от термина "суждение", с которым его постоянно смешивают. Суждение - это общий термин, выражающий определенное действие интеллекта и применимый ко всякого рода предметам, которые могут быть ему представлены. Это может быть суждение о соответствии, суждение об истине, суждение о справедливости, а также суждение о сложности и совершенстве. Но все эти усилия интеллекта полностью отличаются от вкуса, так называемого в собственном смысле, который представляет собой инстинктивное и мгновенное предпочтение одного материального объекта другому без какой-либо очевидной причины, за исключением того, что это свойственно человеческой природе в ее совершенстве.

§ 4. Насколько красота может стать интеллектуальной.

Заметьте, однако, что, исключая прямое воздействие интеллекта на идеи красоты, я не имею в виду утверждение, что красота не оказывает никакого воздействия на интеллект и не связана с ним. Все наши моральные чувства настолько переплетены с нашими интеллектуальными способностями, что мы не можем воздействовать на одно, не затрагивая в некоторой степени другое; и во всех высоких идеях красоты более чем вероятно, что большая часть удовольствия зависит от тонких и неуловимых представлений о пригодности, пристойности и отношениях, которые являются чисто интеллектуальными и благодаря которым мы приходим к нашим благороднейшим идеям о том, что обычно и справедливо называется "интеллектуальной красотой". Но немедленно ~~напряжения~~ интеллекта пока нет; иными словами, если человека, воспринимающего даже самые благородные идеи простой красоты, спросить, почему ему нравится объект, возбуждающий их, он не сможет ни привести какой-либо внятной причины, ни отследить в своем уме какую-либо сформировавшуюся мысль, к которой он мог бы обратиться как к источнику удовольствия. Он скажет, что это доставляет удовольствие, наполняет, освящает, возвышает его разум, но он не сможет сказать, почему или как. Если он может и если он может показать, что видит в объекте какое-либо выражение отчетливой мысли, он получил нечто большее, чем представление о красоте, - это идея отношения.

Идеи красоты относятся к числу самых благородных, которые могут быть представлены человеческому уму, неизменно возвышая и очищая его в соответствии с своей степенью; и, по-видимому, именно это нам и предназначено § 5. Высокий ранг и функция идей красоты. божеством постоянно находиться под их влиянием, потому что в природе нет ни одного объекта, который не был бы способен передать их, и который для правильно воспринимающего ума не представляет неисчислимо большего количества прекрасных частей, чем уродливых; на самом деле, в чистой, неискаженной природе едва ли есть что-либо подобное явному уродству, но только степени красоты или такие незначительные и редкие точки допустимого контраста, которые могут сделать все вокруг более ценным из-за их противопоставления, пятна черноты в творении, позволяющие ощутить его цвета.

§ 6. Значение термина "идеальная красота".

Но хотя все в природе более или менее красиво, каждый вид объектов имеет свой собственный вид и степень красоты; некоторые по своей природе более красивы, чем другие, и лишь немногие особи, если таковые вообще имеются, обладают предельной степенью красоты, на которую способен данный вид. Эта предельная степень специфической красоты, неизбежно сосуществующая с предельным совершенством объекта в других отношениях, является идеалом объекта.

Таким образом, следует помнить, что идеи красоты являются предметом морального, но не интеллектуального восприятия. Исследуя их, мы придем к познанию идеальных предметов искусства.

ГЛАВА VII.

ИДЕЙ ОТНОШЕНИЯ.

Я использую этот термин скорее для удобства, чем для адекватного выражения обширного класса идей, которыми я хотел бы быть § 1. Общее значение термина. под ним понимается все то, что может быть передано искусством, что является предметом особого интеллектуального восприятия и действия и что поэтому достойно названия мыслей. Но поскольку каждая мысль или определенное усилие интеллекта подразумевает два предмета и некоторую связь, выводимую между ними, термин "идеи отношения" не является неправильным, хотя и является невыразительным.

§ 2. Какие идеи следует понимать под этим.

Под этим заголовком должно быть объединено все, что способствует выражению чувств и характера, будь то в фигурах или пейзажах (ибо при обращении с неодушевленной природой может быть как определенное выражение, так и заметное проведение определенных мыслей), все, что относится к концепции предмета и к конгруэнтности и взаимосвязи его частей; не так, как они усиливают красоту друг друга с помощью известных и постоянных законов композиции, но поскольку они придают друг другу выражение и значение посредством особого применения, требующего отчетливой мысли для обнаружения или наслаждения: выбор, например, определенного аляповатого или ужасающий свет, чтобы проиллюстрировать происшествие, ужасное само по себе, или определенный тон чистого цвета, чтобы подготовить ум к выражению утонченных и деликатных чувств; и, в еще более высоком смысле, изобретение таких происшествий и мыслей, которые могут быть выражены как словами, так и на холсте, и полностью независимы от каких-либо средств искусства, но могут служить для простого внушения их. Главный объект на переднем плане картины Тернера "Строительство Карфагена" - группа детей, плавающих на игрушечных лодках. Изысканный выбор этого эпизода, выражающего господствующую страсть, которая должна была стать источником будущего величия, в противовес суматохе занятых каменщиков или вооружающихся солдат, столь же заметен, когда о нем рассказывают, как и когда его видят, — он не имеет ничего общего с техническими особенностями живописи; царапанье пера передало бы идею и затронуло бы

интеллект не меньше, чем тщательно продуманная реализация цвета. Такая мысль, как эта, есть нечто гораздо более высокое, чем всякое искусство; это эпическая поэзия высшего порядка. Клод в сюжетах того же рода обычно представляет людей, несущих красные чемоданы с железными замками, и с детским восторгом останавливается на блеске кожи и украшениях железа. Интеллекту здесь нечем заняться; мы должны смотреть на имитацию или ни на что. Следовательно, Тернер возвышается над Клодом в самый первый момент замысла своей картины и приобретает интеллектуальное превосходство, которого никакие способности рисовальщика или художника (при условии, что таковые существовали у его антагониста) никогда не смогли бы у него отнять.

§ 3. Исключительное благородство этих идей.

Таковы функция и сила идей отношения. Именно их я утверждал во второй главе этого раздела как самые благородные предметы искусства. Зависящие от него только в плане выражения, они заставляют все остальные его сложные источники удовольствия занимать по сравнению с ними место простого языка или украшения; более того, даже самые благородные представления о красоте сразу же уступают им место подчиненности. Это мало что добавило бы к влиянию фотографии Ландсира, приведенной выше, Парень. II., § 4, что форма собаки должна быть задумана со всем совершенством изгибов и окраски, на которое способна ее природа, и что идеальные линии должны быть выполнены с наукой Праксителя; более того, в тот момент, когда полученная таким образом красота вмещается в впечатление агонии и опустошения и отвлечет ум от ощущения животного к его внешней форме, в этот момент картина станет чудовищной и деградирующей. Величайшее великолепие человеческого тела - ничтожный предмет для созерцания по сравнению с эмоциями, напряжением и характером того, что его оживляет; блеск конечностей Афродиты бледен по сравнению с блеском чела Мадонны; и божественный облик греческого бога, за исключением того, что он является воплощением и выражением божественного разума, унижен по сравнению со страстью и пророчеством Сикстинских сводов.

Идеи отношения, конечно, по отношению к искусству в целом наиболее обширны как к самому важному источнику удовольствия; § 4. Почему нет необходимости в подразделении такого обширного класса. и если бы мы предложили приступить к критике исторических трудов, было бы абсурдно пытаться сделать это без дальнейшего разделения и систематизации. Но художники-пейзажисты древности обработали так много холстов, не прибегая ни к упражнениям, ни к обращению к интеллекту, что нас мало будет беспокоить тема, касающаяся их самих; и какое бы подразделение мы ни приняли, поскольку оно, следовательно, будет иметь особое отношение к работам современных художников, оно будет лучше понято, когда мы получим некоторые знания о них в менее важных аспектах.

Таким образом, под термином "идеи отношения" я подразумеваю в будущем выражение всех тех источников удовольствия, которые в момент их восприятия предполагают активное напряжение интеллектуальных сил.

РАЗДЕЛ II.

ВЛАСТИ.

ГЛАВА I.

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ, КАСАЮЩИЕСЯ ИДЕЙ ВЛАСТИ.

В последнем разделе мы рассмотрели, какие классы идей могут быть переданы искусством, и смогли оценить их относительную ценность настолько, что увидели, что из списка, каким он должен быть § 1. Нет необходимости в детальном изучении идей подражания. применительно к целям законной критики мы можем сразу исключить идеи подражания; во-первых, потому, что, как мы показали, они недостойны того, чтобы ими занимался художник; и, во-вторых, потому, что они являются не чем иным, как результатом особой ассоциации идей истины. Следовательно, исследуя истину искусства, мы будем вынуждены обратить внимание на те частные истины, связь с которыми порождает идеи подражания. Тогда мы яснее увидим низость этих истин и обнаружим, что можем использовать их как критерий порока в искусстве, говоря о картине: "Она обманывает, следовательно, она должна быть плохой".

§ 2. Ни для отдельного изучения идей власти.

Идеи власти точно так же нельзя полностью рассматривать как отдельный класс; не потому, что они подлые или неважные, а потому, что они почти всегда связаны с некоторыми из высших идей истины, красоты или отношений или зависят от них, выражаемых решительно или быстро. Та сила, которая восхищает нас в меловом наброске великого художника, - это не один из пальцев, не такой, как у мастера письма, а просто ловкость руки. Именно точность и достоверность знания, ставшие очевидными благодаря его быстрому и бесстрашному выражению, является настоящим источником удовольствия; и поэтому при каждой трудности в искусстве, будь то знать, или рассказывать, или изобретать, возникает ощущение силы, когда мы видим, что эта трудность полностью и быстро преодолена. Следовательно, по мере того, как мы определяем, что в других отношениях желательно в искусстве, мы будем постепенно развивать источники идей власти; и если есть что-то трудное, что в других отношениях нежелательно, это должно быть впоследствии рассмотрено отдельно.

§ 3. За исключением одной конкретной формы.

Но в настоящее время необходимо будет обратить внимание на особую форму идей власти, которая частично независима от знания истины или трудности и которая способна исказить суждение критика и унизить работу художника. Очевидно, что представление о силе, которое мы получаем из расчета невидимой трудности и оценки невидимой силы, никогда не может быть столь впечатляющим, как то, которое мы получаем из текущего ощущения или вида того, что одно сопротивляется, а другое подавляет. В одном случае сила воображается, а в другом ощущается.

§ 4. Существуют два способа восприятия идей власти, обычно противоречивых.

Таким образом, существует два способа, с помощью которых мы получаем представление о силе; один, наиболее справедливый, когда благодаря совершенному знанию трудностей, которые необходимо преодолеть, и используемых средств мы формируем правильную оценку

проявляемых способностей; другой, когда, не обладая таким глубоким и точным знанием, мы впечатляемся ощущением силы в видимом действии. Если эти два способа получения впечатления совпадают в результате и если ощущение равно оценке, мы получаем максимально возможное представление о силе. Но так обстоит дело, пожалуй, с работами только одного человека из всего круга отцов искусства, того, о ком мы только что упомянули, Микеланджело. У других оценка и ощущения постоянно неодинаковы и часто противоречивы.

§ 5. Первая причина несоответствия.

Первая причина этого несоответствия заключается в том, что для получения *ощущения* силы мы должны увидеть ее в действии. Следовательно, его победа должна быть не достигнутой, а достигаемой, и потому несовершенной. Таким образом, мы получаем большее ощущение силы от наполовину обтесанных ветвей "Сумерек дня" Капеллы Медичи, чем даже от божественного опьянения Вакха в галерее, больше от жизни, разлитой по фризам Парфенона, чем от отполированных ветвей Аполлона, больше от наброска тушью головы Святой Екатерины Рафаэля, чем от совершенства ее воплощения.

§ 6. Вторая причина несоответствия.

Другая причина непоследовательности заключается в том, что ощущение силы пропорционально очевидной неадекватности средств достижению цели; так что впечатление гораздо сильнее от частичного успеха, достигнутого незначительными усилиями, чем от полного успеха, достигнутого пропорциональными усилиями. Теперь, во всем искусстве, каждое прикосновение или усилие приносит меньше пользы по мере того, как работа приближается к совершенству. Первые пять штрихов мелом создают голову из ничего. Никакие пять касаний за весь ход работы никогда не принесут столько пользы, сколько эти, и разница, вносимая каждым касанием, становится все более и более незаметной по мере того, как работа приближается к завершению. Следовательно, соотношение между используемыми средствами и производимым эффектом постоянно уменьшается, и поэтому наименьшее ощущение силы получается от самой совершенной работы.

§ 7. Ощущение силы не следует искать в несовершенном искусстве.

Таким образом, очевидно, что несовершенное искусство вызывает ощущение силы, так что, насколько это возможно, это правильное искусство, которому всегда не хватает совершенства; и что есть источники удовольствия в поспешном наброске и грубо обтесанном блоке, которых частично не хватает в окрашенном холсте и полированном мраморе. Но, тем не менее, неправильно предпочитать ощущение власти интеллектуальному восприятию ее. В действительности в завершении заключена большая сила, чем в начале; и хотя это не так очевидно для чувств, оно должно оказывать большее влияние на разум; и поэтому, восхваляя картины за идеи силы, которые они передают, мы должны обращать внимание не на самое острое ощущение, а на наивысшую оценку, сопровождаемую таким количеством ощущений, какое совместимо с ним; и, таким образом, мы будем рассматривать те картины как передающие высшие идеи силы, которые достигают самой *совершенной* цели наименьшими возможными средствами; а не, заметьте, те, в которых, хотя многое было сделано малыми средствами, все не было сделано, но с картины, на которой *все* было сделано, и при этом ни один штрих не был выброшен. Количество работы в эскизе неизбежно меньше по отношению к

получаемому эффекту, чем в картине; но все же картина требует большей мощности, если из всего дополнительного труда, затраченного на нее, не было потеряно ни одного штриха.

§ 8. Примеры на картинах современных художников.

Например, в наши дни мало найдется рисунков, которые вызывали бы большее ощущение власти, чем рисунки Фредерика Тейлера. Каждая черточка говорит сама за себя, и количество полученного эффекта огромно, пропорционально очевидным средствам. Но полученный эффект неполон. Блестящая, красивая и правильная, как эскиз, работа все еще далека от совершенства, как рисунок. Напротив, в наши дни сохранилось лишь несколько рисунков, свидетельствующих о большем затраченном труде или более сложных использованных средствах, чем рисунки Джона Льюиса. Поначалу результат производит впечатление не столько врожденной силы, сколько длительного напряжения; но результат налицо. Акварельный рисунок нельзя продолжать дальше; ничто не осталось незаконченным или невысказанным. И при изучении использованных средств обнаруживается и ощущается, что ни один штрих из тысяч использованных не был упущен; — что ни одна точка или черточка не могли быть сохранены без потери эффекта; — и что усилие было столь же быстрым, сколь и длительным, — столь же смелым, сколь и настойчивым. Сила, заключенная в такой картине, высочайшего порядка, и непреходящее удовольствие, вытекающее из ее оценки, чисто.

§ 9. Связь между представлениями о власти и способами исполнения.

Но есть еще больше оснований для осторожности в погоне за ощущением власти, связанным с конкретными персонажами и способами исполнения. Это мы сможем лучше понять, кратко рассмотрев различные достоинства, которые могут принадлежать исполнению и доставлять удовольствие от него; хотя полное определение того, что в нем желательно, и критический анализ исполнения различных художников, как будет сразу видно, должны быть отложены до более полного ознакомления с принципами истины.

ГЛАВА II.

ИДЕЙ ВЛАСТИ, ПОСКОЛЬКУ ОНИ ЗАВИСЯТ ОТ ИСПОЛНЕНИЯ.

§ 1. Значение термина "исполнение".

Под термином "исполнение" я понимаю правильное механическое использование средств искусства для достижения заданной цели.

§ 2. Первое качество исполнения - это правдивость.

Все качества исполнения, так называемые в собственном смысле, находятся под влиянием гораздо более высокой силы, чем простое исполнение, — знания истины, и в значительной степени зависят от нее. Ибо ровно в той мере, в какой художник уверен в своей цели, он будет быстр и прост в своих средствах; и поскольку он точен и глубок в своих знаниях, он будет утончен и отточен в своих прикосновениях. Таким образом, первое достоинство манипуляции - это тонкое и непрерывное выражение утонченной истины, которое осуществляется до последнего штриха и тени прикосновения и которое придает важность каждой малейшей

детали и наполняет смыслом каждую градацию. Это, собственно говоря, не исполнение; но это единственный источник разницы между исполнением банального и совершенного художника. Самый низкий рисовальщик, если он потратил столько же времени на обращение с кистью, может быть равен самому высокому по другим качествам исполнения (по скорости, простоте и решительности;), но не по правдивости. Именно в совершенстве и точности мгновенной линии заложена претензия на бессмертие. И если присутствует эта истина из истин, все остальные качества исполнения вполне могут быть обойдены; и тем художникам, которые желают оправдать свое невежество и неточность способом исполнения, представляющим собой вечное провозглашение: "qu'ils n'ont demeure" на все вопросы о честности", мы можем ответить правдивым Альцестом: "Месье, времена не те, что в жизни".

§ 3. Второе, простота.

Второе качество исполнения - простота. Чем более неприязнательны, тихи и сдержанны средства, тем более впечатляющим будет их эффект. Любая показуха, блеск, или претензия на прикосновение, любая демонстрация силы или скорости, просто как таковая, прежде всего, любая попытка придать линиям привлекательность в ущерб их смыслу, является пороком.

§ 4. Третья тайна.

Третье - тайна. Природа всегда загадочна и сокрыта в использовании своих средств; и искусство всегда больше всего похоже на нее, когда оно наиболее необъяснимо. То исполнение, которое наиболее непостижимо и которое, следовательно, не поддается подражанию (поскольку предполагаются и другие качества), является лучшим.

§ 5. Четвертое - неадекватность; и пятое - решение.

Четвертая - это неадекватность. Чем менее достаточными кажутся средства для достижения цели, тем сильнее (как уже было замечено) будет ощущение власти.

Пятое - это решение: видимость, то есть то, что все, что сделано, было сделано бесстрашно и немедленно; потому что это создает у нас впечатление, что и факт, который должен быть представлен, и средства, необходимые для его представления, были прекрасно известны.

§ 6. Шестое, скорость.

Шестая - это скорость. Не только скорость или ее видимость приятна при принятии решения, потому что она дает представление о силе и знании; но и из двух касаний, максимально одинаковых в других отношениях, самое быстрое неизменно будет лучшим. Предполагается, что истина в равной степени присутствует в форме и направлении обоих, поэтому в быстром будет больше равномерности, изящества и разнообразия, чем в медленном. Это будет более приятно глазу в виде штриха или линии и будет обладать большим количеством качеств естественных линий — градуированностью, неопределенностью и единством.

§ 7. Странность как незаконный источник удовольствия от исполнения.

Эти шесть качеств - единственные совершенно законные источники удовольствия от исполнения; но я мог бы добавить седьмое - странность, которая во многих случаях приносит удовольствие, не совсем подлое или унижительное, хотя и вряд ли правильное. Предположив, что другие высшие качества были достигнуты первыми, это в немалой степени усиливает наше

впечатление о знании художника, если используемые средства будут такими, о которых мы никогда бы не подумали, или должны были бы подумать приспособленными для противоположного эффекта. Давайте, например, сравним изображение головы быка в левом нижнем углу картины "Поклонение волхвов" в музее Антверпена с изображением пейзажа Бергема, № 132 в галерее Далвич. Рубенс сначала наносит горизонтально на свой холст тонкий серовато-коричневый цвет, прозрачный и ровный, очень похожий на цвет светлой деревянной панели; горизонтальные штрихи щетинок остаются настолько заметными, что все это можно было бы принять за имитацию дерева, если бы не его прозрачность. На этом основании глаз, ноздря и контур щеки обрисованы двумя или тремя грубыми коричневыми штрихами (всего на работу уходит около трех-четырех минут), хотя голова колоссальная. Затем на фон наносится густой, плотный, теплый белый цвет, фактически выступающий по всей длине головки, оставляя ее в темной глубокой печати. Наконец, для лучшего освещения на лбу и носу наносятся пять тонких и колющих штрихов очень холодного голубовато-белого цвета, и голова готова. При взгляде на холст с расстояния в ярд он кажется действительно прозрачным — непрочная, бессмысленная, далекая тень; в то время как фон выглядит сплошным, выступающим и близким. С правильного расстояния (десять или двенадцать ярдов, только оттуда можно увидеть всю картину целиком) это полное, богатое, существенное и живое воплощение выступающей головы животного, в то время как задний план остается далеко позади. Теперь нет ни малейшего удовольствия в восприятии такого результата, достигнутого столь странными средствами. С другой стороны, в работе Berghem темный фон сначала наносится с изысканной деликатностью и прозрачностью, и на нем голова коровы фактически моделируется светящимся белым цветом, отдельные пряди волос выступают из холста. Это исполнение не вызвало бы ни удивления, ни особого удовольствия любого рода, даже если бы результат был столь же успешным; и то небольшое удовольствие, которое мы испытывали от него, исчезает, когда, отойдя от картины, мы обнаруживаем голову, сияющую, как далекий фонарь, вместо того, чтобы быть реальной или близкой. И все же необычность не следует рассматривать как законный источник удовольствия. То средство, которое наиболее способствует достижению цели, всегда должно быть наиболее приятным; а то, что наиболее способствует достижению цели, может быть странным только для невежественного зрителя. Следовательно, этот вид удовольствия незаконен, потому что он подразумевает и требует от тех, кто его испытывает, невежества в искусстве.

§ 8. Однако даже законные источники удовольствия от исполнения несовместимы друг с другом.

Следовательно, законными источниками удовольствия от исполнения являются истина, простота, таинственность, неадекватность, решительность и скорость. Но следует заметить, что некоторые из них настолько несовместимы с другими, что их нельзя объединить в высокой степени. Загадка с неадекватностью, например; поскольку, чтобы увидеть, что средства неадекватны, мы должны увидеть, каковы они на самом деле. Итак, первые три — это великие качества исполнения, а последние три — привлекательные, потому что им в первую очередь сопутствуют идеи власти. При первых трех внимание отвлекается от средств и фиксируется на результате; при последних трех внимание отвлекается от результата и фиксируется на средствах. Чтобы увидеть, что исполнение происходит быстро или что оно решено, мы должны оторвать взгляд от его создания, чтобы понаблюдать за ним в процессе создания; мы должны больше думать о поддоне, чем о картине, но простота и таинственность заставляют ум оставить средства и сосредоточиться на концепции. Отсюда § 9. И привязанность к идеям власти ведет к

принятию низших. опасность слишком большой привязанности к тем ощущениям власти, которые связаны с тремя последними качествами исполнения; ибо, хотя наиболее желательно, чтобы они присутствовали, поскольку они согласуются с другими, и хотя их видимое отсутствие всегда болезненно и неправильно, все же в тот момент, когда высшие качества приносятся им в жертву в наименьшей степени, мы сталкиваемся с ярким пороком. Бергем и Сальватор Роза - хорошие примеры порочной казни, зависящей от слишком большой любви к ощущению власти, порочной, потому что навязчивой и привлекательной сама по себе, вместо того, чтобы подчиняться ее результатам и забываться в них. Пожалуй, нет большего камня преткновения на пути художника, чем склонность жертвовать правдой и простотой ради решения и скорости,^[5] пленительных качеств, которых легко достичь и которые наверняка привлекут внимание и похвалу, в то время как тонкая степень правды, которая поначалу приносится им в жертву, настолько совершенно не ценится большинством зрителей, настолько труднодостижима для художника, что неудивительно, что столь трудные и незаслуженные усилия § 10. Следовательно, опасно. следует отказаться. Но если однажды поддаться искушению, его последствия фатальны; в падении нет остановки. Я мог бы назвать знаменитого современного художника — некогда могущественного и многообещающего человека, который является ярким примером опасности такого курса. Введенный в заблуждение чрезмерной популярностью своего быстрого исполнения, он принес в жертву ему сначала точность, а затем истину и ее спутницу - красоту. То, что сначала было пренебрежением к природе, стало противоречием ей; то, что когда-то было несовершенством, теперь стало ложью; и все, что было достойного в его поведении, становится худшим, потому что самым привлекательным из пороков; решительность без основания и стремительность без цели.

§ 11. Краткое изложение.

Таковы основные способы, при которых идеи власти могут стать опасным влечением к художнику — ложным тестом для критика. Но во всех случаях, когда они вводят нас в заблуждение, обнаруживается, что ошибка вызвана тем, что мы предпочитаем победу над небольшой *кажущейся* трудностью победе над большой, но скрытой трудностью; и поэтому, если мы постоянно будем иметь в виду это различие (будь то в отношении исполнения или любого другого качества искусства) между ощущением и интеллектуальной оценкой власти, мы всегда будем находить идеи власти справедливым и высоким источником удовольствия в любом виде и степени искусства.

[5] Я заметил здесь только благородные пороки, принесение одного совершенства в жертву другому, законному, но низшему. С другой стороны, есть качества исполнения, которые часто разыскиваются и восхваляются, хотя вряд ли тем классом людей, для которых я пишу, в которых все приносится в жертву незаконным и презренным источникам удовольствия, и они повсюду являются пороком и не имеют ни искупительного качества, ни оправдывающей цели. Таково то, что часто считается столь желательным для мастера рисования под названием "смелость", означающее, что ни один штрих никогда не должен быть сделан шириной менее десятой доли дюйма; такова, с другой стороны, мягкость и гладкость, которые больше всего привлекают Карло Дольчи, и такая демонстрация особой силы и уловок руки и пальцев при полном забвении какой бы то ни было цели, которая может быть достигнута таким образом, что особенно характерно для современной гравюры. Сравните раздел II. Глава II. § 21. Примечание.

ГЛАВА III.

О ВОЗВЫШЕННОМ.

Возможно, вас удивит, что при разделении нашего предмета мы не обратили внимания на возвышенное в искусстве и что при объяснении этого разделения мы ни разу не использовали это слово.

§ 1. Возвышенность - это воздействие на разум всего, что выше этого.

Дело в том, что возвышенность — это не конкретный термин, не термин, описывающий эффект определенного класса идей. Все, что возвышает ум, возвышенно, а возвышение ума достигается созерцанием величия любого рода; но главным образом, конечно, величием самых благородных вещей. Возвышенность - это, следовательно, всего лишь другое слово, обозначающее воздействие величия на чувства. Таким образом, величие материи, пространства, могущества, добродетели или красоты - все это возвышенно; и, возможно, нет желаемого качества произведения искусства, которое в своем совершенстве в той или иной степени не было бы возвышенным.

§ 2. Теория Берка о природе возвышенного неверна и почему.

Я полностью готов допустить большую изобретательность в теории возвышенного Берка, связанной с самосохранением. Мало есть вещей столь великих, как смерть; и, пожалуй, нет ничего, что изгоняло бы всякую мелочность мыслей и чувств в такой же степени, как их созерцание. Следовательно, все, что каким-либо образом указывает на это, и, следовательно, большинство опасностей и сил, над которыми мы слабо властны, в какой-то степени возвышенны. Но заметьте, это не страх, а созерцание смерти; не инстинктивная дрожь и борьба за самосохранение, а осознанное осознание обреченности, которые действительно велики или возвышенны по ощущениям. Не когда мы сжимаемся, а когда мы бросаем вызов, мы получаем или передаем высшие представления о судьбе. В агонии ужаса нет возвышенности. Прослеживаем ли мы это больше всего в крике к горам: "Падите на нас", и к холмам: "покройте нас", или в спокойствии пророчества: "И хотя после того, как черви под моей кожей уничтожат это тело, § 3. Опасность велика, но не страх перед ней. и все же во плоти своей я увижу Бога?" Небольшое размышление легко убедит любого, что чувство самосохранения так далеко от того, чтобы быть необходимым для возвышенных людей, что их величайшее действие полностью разрушает их; и что мало найдется чувств, менее способных к его восприятию, чем чувства труса. Но простая концепция или идея величия страдания или масштабов разрушения возвышенна, независимо от того, есть ли какая-либо связь этой идеи с нами самими или нет. Если бы мы были помещены за пределы досягаемости любой опасности или боли, восприятие этих факторов в их влиянии на других было бы не менее возвышенным, не потому, что опасность или боль возвышенны по своей собственной природе, а потому, что их созерцание возбуждает § 4. Высшая красота возвышенна. сострадание, или сила духа, возвышает ум и делает невозможными низменные мысли. Красота не так часто воспринимается как возвышенная, потому что во многих видах чисто материальной красоты есть доля истины в утверждении Берка, что "незначительность" является одним из ее элементов. Но тот, кто не почувствовал, что

может быть красота без малости, и что такая красота является источником возвышенного, все еще невежествен§ 5. И вообще все, что возвышает ум.о значении идеала в искусстве. Прослеживая источник возвышенного до величия, я не имею в виду затруднять себя какой-либо тщательно продуманной теорией. Я использую самую широкую возможную почву для исследования, утверждая, что возвышенность обнаруживается везде, где что-либо возвышает ум; то есть везде, где он созерцает что-либо выше себя и воспринимает это как таковое. Это простое филологическое значение слова, происходящего от *sublimis*; и оно послужит нам гораздо легче и станет гораздо более ясным и очевидным аргументом, чем любое простое метафизическое или более ограниченное определение, в то время как доказательство его справедливости будет естественным образом развито путем его применения к различным отраслям искусства.

§ 6. Следовательно, достаточно первого разделения предмета.

Следовательно, поскольку возвышенное не отличается ни от прекрасного, ни от других источников удовольствия в искусстве, а является лишь особым способом и их проявлением, моя тема разделится на исследование идей истины, красоты и отношения; и каждому из этих классов идей я предназначаю отдельную часть работы. Исследование идей истины позволит нам определить относительный ранг художников как последователей и историков природы.

То, что касается идей красоты, приведет нас к сравнению их достижений, сначала в том, что приемлемо в технических вопросах, затем в цвете и композиции, наконец, и это главное, в чистоте их представлений об идеале.

А использование идей отношения приведет нас к сравнению их как создателей справедливой мысли.

ЧАСТЬ II.

ИСТИНЫ.

РАЗДЕЛ I.

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ, КАСАЮЩИЕСЯ ИДЕЙ ИСТИНЫ.

ГЛАВА I.

ИДЕЙ ИСТИНЫ В ИХ СВЯЗИ С ИДЕЯМИ КРАСОТЫ И ОТНОШЕНИЙ.

Из приведенного выше разделения идей, передаваемых искусством, не может не быть очевидно, что пейзажист всегда должен иметь § 1. Две великие цели пейзажной живописи - это изображение фактов и мыслей. две великие и различные цели: первая - вызвать в уме зрителя верное представление о любых природных объектах вообще; вторая - направить ум зрителя к тем объектам, которые наиболее достойны его созерцания, и сообщить ему о мыслях и чувствах, с которыми на них смотрел сам художник.

Достигая первой цели, художник лишь помещает зрителя туда, где стоит он сам; он ставит его перед пейзажем и оставляет его. Зритель остается один. Он может следовать своим собственным мыслям, как он сделал бы это в естественном уединении, или он может оставаться нетронутым, нерефлексирующим и безотносительным, как того пожелает его расположение. Но ему не дано ничего обдумать, никаких новых идей, никаких незнакомых чувств, навязанных его вниманию или его сердцу. Художник — это его средство передвижения, а не спутник, его лошадь, а не друг. Но, достигая второй цели, художник не только *размещает* зрителя, но и *разговаривает* с ним; заставляет его разделять его собственные сильные чувства и быстрые мысли; увлекает его в его собственном энтузиазме; ведет его ко всему прекрасному; отрывает его от всего низменного и оставляет его более чем довольным — облагороженным и проинструктированным, с ощущением, что он не только увидел новую сцену, но и соприкоснулся с новым разумом и был на время наделен острым восприятием и стремительным мышлением. эмоция более благородного и пронизательного разума.

§ 2. Они побуждают к другому выбору материальных предметов.

Каждая из этих различных целей искусства потребует иной системы выбора объектов для представления. Первое на самом деле вообще не подразумевает выбора, но обычно оно связано с отбором таких объектов, которые могут быть естественно и постоянно приятны всем людям во все времена; и этот отбор, когда он совершенен и тщателен, ведет к достижению чистого идеала. Но художник, стремящийся ко второй цели, выбирает свои объекты скорее по их значению и характеру, чем по их красоте; и использует их скорее для того, чтобы пролить свет на конкретную мысль, которую он хочет передать, чем как объекты сами по себе, не связанные между собой восхищением.

§ 3. Первый способ отбора, способный производить одинаковость и повторение.

Итак, хотя первый способ отбора, руководствуясь глубокими размышлениями, может привести к созданию произведений, обладающих благородным и непрекращающимся влиянием на человеческий разум, он, вероятно, вырождается в простое обращение к таким частям нашей животной природы, которые постоянны и распространены — разделяются всеми и вечны во всех; таким, например, как наслаждение для глаз в противопоставлении холодного и теплого цвета или массивной формы изящной. Это также имеет тенденцию вызывать постоянное повторение одних и тех же идей и обращение к одним и тем же принципам; это порождает *теправила* искусства, которые должным образом вызвали негодование Рейнольдса, когда были применены к его высшим достижениям; это источник и извинение того множества технических деталей и абсурдов, которые во все века были проклятием искусства и венцом знатока.

§ 4. Вторая необходимая разновидность.

Но искусство, в его второй и высшей цели, - это не обращение к постоянным животным чувствам, а выражение и пробуждение индивидуальной мысли: оно поэтому столь же разнообразно и протяженно в своих усилиях, как компас и хватка направляющего ума; и в каждом из его результатов мы чувствуем, что смотрим не на образец товара торговца, которых он готов изготовить нам дюжину таких же, но на одно из проявлений вечно активного ума, подобного которому не было и не будет.

§ 5. И все же первое нравится всем.

Следовательно, хотя не может быть сомнений в том, какая из этих отраслей искусства является высшей, столь же очевидно, что первая будет наиболее воспринята и оценена по достоинству. Ибо простое изложение истин природы само по себе должно быть приятным для любого склада ума; потому что каждая истина природы более или менее прекрасна; и если будет справедливый и верный отбор наиболее важных из этих истин, основанный, как объяснялось выше, на чувствах и желаниях, общих для всего человечества, то выбранные таким образом факты должны в какой—то степени доставлять удовольствие всем, а их ценность всем заметна: более или менее, действительно, в зависимости от того, насколько их чувства и инстинкт стали более или менее острыми и точными благодаря использованию и изучению; но в какой—то степени § 6. Второй лишь для немногих. всеми, и одинаково всеми. Но высочайшее искусство, основанное на ощущениях особых умов, ощущениях, встречающихся *с ними* только в определенное время, а с множеством людей, возможно, никогда, и выражающее мысли, которые могли возникнуть только из массы самых обширных знаний, и склонности, тысячу способов модифицированные особенностями интеллекта, — может быть встречено и понято только людьми, имеющими некоторую симпатию к высоким и уединенным умам, которые его создали, — симпатию, которую могут испытывать только сами умы в некоторой степени высокие и уединенные. Только тот может оценить искусство, кто смог бы понять разговор художника и разделить его эмоции в моменты его самой пламенной страсти и самой оригинальной мысли. И в то время как истинный смысл и цель его искусства, таким образом, должны быть запечатаны для тысяч или неправильно поняты ими; точно так же, поскольку он иногда вынужден, добиваясь своей собственной особенной цели, бросать вызов тем постоянным законам, которые возникли из наших низменных и неизменных желаний, то, цель чего невидима, часто вызывает неудовольствие в своих средствах и частях.

Но этот недостаток расширенного влияния в высоком искусстве, следует особо отметить, проистекает не из недостатка правды в самом искусстве, а из недостатка сочувствия у зрителя тем чувствам в художнике, которые побуждают его к высказыванию одной истины § 7. Первое необходимо второму. скорее, чем другому. Ибо (и это то, на чем я хочу сейчас особенно настаивать), хотя возможно достичь того, что я назвал первой целью искусства, репрезентации фактов, не достигнув второй, репрезентации мыслей, все же совершенно невозможно достичь второй, не достигнув предварительно первой. Я не говорю, что человек не может думать, имея ложную основу и материал для мышления; но что ложная мысль хуже, чем отсутствие мысли, и поэтому не является искусством. И это причина, по которой, хотя я считаю вторую цель реальной и единственно важной целью всякого искусства, я называю представление фактов первой целью; потому что это необходимо для другой цели и должно быть достигнуто до нее. Это основа всего искусства; как и о настоящем фундаменте, о нем можно мало думать, когда на нем возвышается блестящая ткань; но он должен быть там; и как немногие здания красивы, если каждая линия и колонна их массы не соотносятся с их фундаментом и не наводят на мысль о его существовании и прочности, так и в искусстве не может быть красивым ничего, что не указывает во всех своих частях на фундамент и не ведет к нему, даже если не видно ни одной его неотделанной части; в то время как самые благородные здания искусства построены из такого чистого и тонкого хрусталя, что сквозь них можно увидеть весь фундамент; и тогда многие здания могут быть прекрасными. Хотя они не видят, что построено на этом первом этаже, все же многие восхищаются прочностью его кирпичной кладки; думая, что они понимают все, что следует понимать в этом вопросе; в то время как другие стоят рядом с ними, глядя не на низкий этаж, а вверх, в небеса, на это здание из хрусталя, в котором обитает дух строителя. И таким

образом, хотя нам нужны мысли и чувства художника, а также истина, все же это должны быть мысли, проистекающие из знания истины, и чувства, проистекающие из созерцания истины. Мы не хотим, чтобы его разум был подобен плохо выдуваемому стеклу, искажающему то, что мы видим через него; но подобен стеклу приятного и странного цвета, придающему новые тона тому, что мы видим через него; а также стеклу редкой прочности и чистоты, позволяющему нам видеть больше, чем мы могли бы сами, и приближающему природу к нам. Ничто не может искупить недостаток истины, ни самое блестящее воображение, ни самая игривая фантазия, ни самое чистое чувство (предположим, что это чувство *может* быть чистым и ложным одновременно), ни самая возвышенная концепция, § 8. Исключительная важность истины. ни самое всеобъемлющее понимание интеллекта не может компенсировать недостаток истины, и это по двум причинам: во-первых, потому что ложь сама по себе отвратительна и унижает достоинство; и, во-вторых, потому что природа настолько неизмеримо превосходит все, что может постичь человеческий разум, что любое отступление от нее является падением ниже ее достоинства, так что не может быть такой вещи, как декоративная ложь. Любая ложь должна быть таким же пятном, как и грехом, ущербом, как и обманом.

§ 9. Холодность или отсутствие красоты - не признак истины.

Вследствие этого мы обнаружим, что ни один художник не может быть изящным, наделенным воображением или оригинальным, если он не правдив; и что стремление к красоте, вместо того чтобы уводить нас от истины, десятикратно увеличивает желание к ней и необходимость в ней; так что те художники, которые действительно велики по силе воображения, как окажется, основали свою смелость концепции на объеме знаний, намного превышающем тот, которым обладают те, кто гордится их накоплением, не задумываясь о том, как их использовать. Холодность и отсутствие страсти в картине - признаки не точности, а скудости ее высказываний; истинная энергия и блеск - признаки не смелости, а знания.

§ 10. Как истина может считаться справедливым критерием всего искусства.

Отсюда следует, что во власти каждого, проявив осторожность и время, составить нечто вроде справедливого суждения об относительных достоинствах художников; ибо, хотя в отношении чувства и страстности картин часто так же невозможно критиковать, как и оценивать, за исключением тех, которые в некоторой степени равны по силе ума и в некоторых отношениях совпадают по складу ума с теми, чьи работы они оценивают; тем не менее, в отношении представления фактов все могут, благодаря вниманию, составить правильное суждение о соответствующих силах и достижениях каждого художника. Истина - это планка сравнения, на которой все они могут быть рассмотрены, и в соответствии с рангом, который они занимают в этом исследовании, почти неизменно будет тот, который, если мы способны оценить их во всех отношениях, мы должны справедливо им присвоить; настолько строга связь, настолько постоянна связь между суммой знаний и размахом мысли, между точностью восприятия и живостью идеи.

Поэтому в настоящей части работы я попытаюсь с осторожностью и беспристрастностью подойти к исследованию претензий школ древнего и современного пейзажа на достоверность изображения природы. Я не буду обращать никакого внимания на то, что может показаться прекрасным, или возвышенным, или плодом воображения. Я буду искать только истину; голое, ясное, прямое изложение фактов; показывая в каждом конкретном случае, насколько я смогу, в чем заключается истина природы, а затем искать ее простое выражение, и только его. И

поэтому я попытаюсь, совершенно независимо от пылкости воображения, или блеска эффекта, или любого другого из их более пленительных качеств, изучить и оценить работы великого ныне живущего художника, который, я полагаю, по мнению большинства публики, рисует больше лжи и меньше фактов, чем любой другой известный мастер. Мы увидим, по какой причине.

ГЛАВА II.

ЧТО ИСТИНА ПРИРОДЫ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ РАСПОЗНАНА НЕОБРАЗОВАННЫМИ ЧУВСТВАМИ.

Читатель может здесь с большим основанием поинтересоваться, почему я считаю необходимым посвятить отдельную часть работы показу того, что является правдивым в искусстве. "Не могу § 1. Обычный самообман людей относительно их способности различать истину. мы, - говорят люди, - видим, что такое природа, собственными глазами и сами выясняем, что на нее похоже". Было бы неплохо определиться с этим вопросом, прежде чем мы пойдем дальше, потому что, если бы это было возможно, не было бы особой необходимости в критике или обучении искусству.

Я только что сказал, что все люди могут с помощью заботы и внимания составить справедливое суждение о верности художников природе. Для этого не требуется никаких особых способностей ума, никакого сочувствия к определенным чувствам, ничего такого, чем в той или иной степени не обладает каждый человек с обычным интеллектом, — способностей, а именно наблюдательности и интеллекта, которые путем совершенствования могут быть доведены до высокой степени совершенства и остроты. Но до тех пор, пока это воспитание не было даровано, и до тех пор, пока усовершенствованный таким образом инструмент не был использован в последовательной серии тщательных наблюдений, столь же абсурдно, сколь и дерзко претендовать на формирование какого-либо суждения вообще относительно истинности искусства: и моим первым делом, прежде чем сделать шаг дальше, должно быть противодействие почти повсеместному заблуждению среди бездумных и нерефлексирующих людей, что они знают либо, что такое природа, либо что ей подобно, что они могут инстинктивно открывать истину и что их умы - такое чистое венецианское стекло, что их может потрясти любое вероломство. Я должен доказать им, что на небе и земле есть больше вещей, чем воображается в их философии, и что истина природы - это часть истины Бога; для того, кто не исследует ее, - тьма, как для того, кто исследует, - бесконечность.

Первая большая ошибка, которую люди совершают в этом вопросе, - это предположение, что они должны *видеть* вещь, если она находится перед их глазами. § 2. Люди обычно мало что видят из того, что находится перед их глазами.Глаза. Они забывают великую истину, сказанную им Локком, Книга II. глава 9, § 3: "Несомненно, что какие бы изменения ни производились в теле, если они не достигают ума, какие бы впечатления ни производились на внешние части, если на них не обращают внимания внутри, восприятия нет. Огонь может обжечь наши тела без какого-либо иного эффекта, кроме воздействия на заготовку, если только движение не будет продолжено до мозга, и там в уме не возникнет ощущение тепла или идея боли, из чего состоит действительное восприятие. Как часто человек может наблюдать в себе, что, в то время как его

ум сосредоточенно занят созерцанием некоторых предметов и любопытным изучением некоторых имеющихся в них идей, он не обращает внимания на впечатления от звучащих тел, производимые на орган слуха, с тем же вниманием, которое обычно направлено на создание идей звука! На орган может воздействовать достаточный импульс, но он не достигает наблюдения ума, за ним не следует восприятия, и хотя движение, которое используется для создания идеи звука, совершается в ухе, все же никакого звука не слышно". И то, что здесь сказано, что все должны по собственному опыту убедиться в истинности, более примечательно и обязательно относится к зрению, чем к какому-либо другому из чувств, по той причине, что ухо не привыкло постоянно выполнять свои функции слуха; оно привыкло к тишине, и появление звука любого рода способно пробудить внимание и сопровождаться восприятием пропорционально степени звука; но глаз в часы нашего бодрствования постоянно выполняет свою функцию видения; это его постоянная привычка; мы всегда, что касается *телесного* органа, обеспокоены, видим что-то, и мы всегда видим в одинаковой степени, так что возникновение зрения как такового для глаза является лишь продолжением его необходимого состояния действия и не пробуждает никакого внимания вообще, за исключением особой природы и качества зрения. И таким образом, если умы людей не будут специально направлены на зрительные впечатления, объекты постоянно проходят перед глазами, не передавая мозгу вообще никакого впечатления; и таким образом, проходят фактически невидимыми, не просто незамеченными, но в полном, ясном смысле этого слова - невидимыми. И многие люди, поглощенные делом или заботой того или иного рода, совершенно не связанными со зрительными впечатлениями, на самом деле имеют дело с ними, они получают от природы только неизбежные ощущения голубизны, красноты, темноты, света и т.д., и за исключением особых и редких моментов, ничего больше.

§ 3. Но более или менее пропорционально их естественной чувствительности ко всему прекрасному.

Степень незнания внешней природы, в которой люди могут таким образом оставаться, зависит, следовательно, частично от количества и характера предметов, которыми их умы могут быть заняты иным образом, а частично от естественного недостатка чувствительности к силе красоты формы и другим атрибутам внешних объектов. Я не думаю, что когда-либо существует такая абсолютная неспособность глаза различать определенные формы и цвета и получать удовольствие от них, какая наблюдается у людей, о которых технически говорят, что у них нет слуха для различения нот, но естественно, что существуют все степени прямооты и остроты, как для восприятия истинности формы, так и для получения удовольствия от нее при восприятии. И хотя я верю, что даже самая низкая степень развития этих способностей может быть расширена почти неограниченно путем совершенствования, полученное удовольствие не вознаграждает необходимый труд, и погоня прекращается. Таким образом, в то время как у тех, чьи ощущения от природы остры и живы, зов внешней природы настолько силен, что ему необходимо повиноваться, и слышится все громче по мере приближения к ней, — у тех, чьи ощущения от природы притуплены, зов сразу подавляется другими мыслями и их

§ 4. Связанными с совершенным состоянием нравственного чувства. способности восприятия, изначально слабые, умирают от неиспользования. С такого рода телесной чувствительностью к цвету и форме тесно связана та высшая чувствительность, которую мы почитаем как одно из главных качеств всех благородных умов и как главный источник настоящей поэзии. Я полагаю, что такого рода чувствительность может быть полностью сведена к остроте телесных ощущений, о которых я говорил, связанных с любовью, любовь, я имею в виду, в ее бесконечных и святых

функциях, поскольку она охватывает божественный, человеческий и грубый разум и освящает физическое восприятие внешних объектов посредством ассоциации, благодарности, почитания и других чистых чувств нашей нравственной природы. И хотя открытие истины само по себе является полностью интеллектуальным и зависит только от наших способностей физического восприятия и абстрактного интеллекта, совершенно независимого от нашей нравственной природы, тем не менее, эти инструменты (восприятие и суждение) настолько обостряются и проясняются, и настолько быстрее и эффективнее используются, когда они обладают энергией и страстью нашей нравственной природы для приведения их в действие — восприятие настолько ускоряется любовью, а суждение настолько смягчается благоговением, что практически человек с притупленным нравственным восприятием всегда притупляется в своем восприятии истины, и тысячи высочайших и божественнейших истин природы совершенно недоступны нашему пониманию. скрытым от него, каким бы постоянным и неутомимым ни был его интеллектуальный поиск. Таким образом, чем дальше мы смотрим, тем больше мы ограничены в числе тех, к кому нам следует обратиться в качестве судей истины, и тем больше мы понимаем, насколько большое количество людей может быть частично неспособно ни открыть, ни прочувствовать ее.

§ 5. И об интеллектуальных способностях.

Рядом с чувствительностью, необходимой для восприятия фактов, идут рефлексия и память, необходимые для их удержания и распознавания их сходства. Ибо человек может получать впечатление за впечатлением, и притом живо и с восторгом, и все же, если он не потрудится рассуждать об этих впечатлениях и проследить их до их источников, он может остаться в полном неведении о фактах, которые их вызвали; более того, может приписать их фактам, с которыми они не имеют никакой связи, или может придумать для них причины, которых вообще не существует. И чем большей чувствительностью и воображением обладает человек, тем больше вероятность того, что он впадет в ошибку; ибо тогда он будет видеть все, что ожидает, восхищаться и судить сердцем, а не глазами. Сколько людей введено в заблуждение тем, что было сказано и спето о безмятежности итальянских небес, полагая, что они должны быть более *голубыми*, чем небеса севера, и думают, что они видят их такими; в то время как небо Италии гораздо более тусклого и серого цвета, чем небеса севера, и отличается только интенсивным спокойствием света. И это подтверждает Бенвенуто Челлини, который, я помню, при своем первом посещении Франции был особенно поражен ясностью неба, контрастирующей с *туманом* Италии. И что еще более странно, когда люди видят на картине то, что, по их мнению, было источником их впечатлений, они будут утверждать, что это правда, хотя и не чувствуют, что это производит такое впечатление. Таким образом, хотя день за днем они, возможно, были впечатлены тоном и теплотой итальянского неба, все же не проследив за этим чувством до его источника и полагая, что они впечатлены его *голубизной*, они будут утверждать, что голубое небо на картине правдиво, и отвергнут наиболее точную передачу всех реальных атрибутов Италии как § 6. Насколько зрение зависит от предыдущих знаний. холодный или унылый. И это влияние воображения на чувства особенно заметно в постоянной склонности человечества предполагать, что они *видят* то, *know*, and *vice versa*, в том, что они не видят того, чего не знают. Так, если ребенка попросить нарисовать угол дома, он нарисует что-нибудь в форме буквы Т. Он понятия не имеет, что две линии крыши, которые, как он знает, ровные, производят на его глаз впечатление ската. Требуется многократное и пристальное внимание, прежде чем он обнаружит этот факт или сможет заставить себя почувствовать, что строки на его бумаге фальшивые. А китайцы, дети во всем, полагают, что хороший перспективный рисунок

такой же фальшивый, каким нам кажутся узоры на их тарелках, или удивляются странным зданиям, которые заканчиваются точкой в конце. И все ранние произведения, будь то народов или людей, своим отсутствием *тени* показывают, как мало можно полагаться на глаз без знания, чтобы обнаружить истину. Глаз краснокожего индейца, достаточно острый, чтобы найти след своего врага или своей добычи даже в неестественном повороте растоптанного листа, все же настолько невосприимчив к впечатлениям от тени, что мистер Кэтлин упоминает, что однажды он подвергся большой опасности, написав портрет с лицом в полумраке, который неискушенные наблюдатели вообразили и подтвердили как изображение половины лица. Барри в своей шестой лекции обращает внимание на тот же недостаток настоящего *зрения* у ранних художников Италии. "Подражания раннему искусству, - говорит он, - подобны подражаниям детей — в представшем перед нами зрелище мы ничего не видим, если только мы не знаем об этом заранее и не стремимся к этому; и бесчисленные заметные различия между эпохой невежества и эпохой знания показывают, насколько сужение или расширение сферы нашего зрения зависит от других соображений, помимо простой отдачи нашей естественной оптики". И обман, который имеет столь широкое место в подобных случаях, оказывает бесконечно большее влияние на наше суждение о более сложных и менее ощутимых истинах природы. Мы постоянно предполагаем, что видим то, что опыт только показал нам или может показать нам как существующее, постоянно упуская из виду то, о чем мы заранее не знаем, что оно будет видно: и художники до последнего часа своей жизни склонны в какой-то степени впадать в ошибку, изображая то, что существует, а не то, что они могут видеть. Позже я более полно докажу масштабы этой ошибки.

§ 7. Сложность возрастала из-за разнообразия истин в природе.

Следует также отметить, что все эти трудности стояли бы на пути, даже если бы истины природы всегда были одними и теми же, постоянно повторялись и предстали перед нами. Но истины природы — это одно вечное изменение, одно бесконечное разнообразие. На поверхности земного шара нет ни одного куста, в точности похожего на другой куст; — в лесу нет двух деревьев, ветви которых изгибались бы в одну сеть, ни двух листьев на одном дереве, которые нельзя было бы отличить один от другого, ни двух волн в море, совершенно одинаковых. И из всей этой массы разнообразной, но согласующейся красоты только благодаря долгому вниманию концепция постоянного характера — идеальной формы, на которую все намекают, но которую никто не принимает, фиксируется воображением в качестве эталона истины.

Поэтому нет ничего удивительного или постыдного в том, что большинство зрителей совершенно неспособны оценить правду природы, когда она полностью представлена перед ними; но и странно, и постыдно, что их так трудно убедить в их собственной неспособности. Спросите знатока, объехавшего всю Европу, о форме листа вяза, и девятью шансов к одному, что он не сможет вам ответить; и все же он будет многословно критиковать каждый написанный пейзаж от Дрездена до Мадрида и притворяться, что говорит вам, похожи они на натуру или нет. Спросите восторженного болтуна в Сикстинской капелле, сколько у него ребер, и вы не получите ответа; но вполне вероятно, что вы не выйдете за дверь без того, чтобы он не сообщил вам, что считает такую-то фигуру плохо нарисованной!

§ 8. Мы распознаем объекты по их наименее важным признакам. Сравните Часть I., раздел I., глава 4.

Несколько подобных допросов действительно могли бы уличить, если не убедить массу зрителей в их неспособности, если бы не всеобщий ответ, что они могут распознать то, что не могут описать, и почувствовать, что является правдой, хотя они и не знают, что такое истина. И это, в известной степени, верно: человек может узнать портрет своего друга, хотя он не может, если вы спросите его отдельно, сказать вам форму его носа или высоту его лба; и каждый мог бы отличить саму природу от имитации; почему же тогда, спросят, нет того, что на нее похоже, а что нет? По той простой причине, что мы постоянно распознаем вещи по их наименее важным атрибутам и с помощью очень немногих из них, и если эти атрибуты отсутствуют в имитации, хотя могут быть тысячи других, гораздо более высоких и ценных, все же, если отсутствуют те или несовершенные представленные, по которым мы привыкли распознавать объект, мы отрицаем сходство; в то время как если они даны, хотя могут отсутствовать все великие, ценные и важные атрибуты, мы утверждаем сходство. Узнавание не является доказательством реального и внутреннего сходства. Мы узнаем наши книги по их переплетам, хотя истинные и существенные характеристики находятся внутри. Собака узнает человека по запаху — портной — по пальто, друг — по улыбке: каждый из них знает его, но насколько мало или как много, зависит от достоинства интеллекта. То, что действительно присуще человеку, известно только Богу. Один мужской портрет может обладать точной выверенностью черт и ни малейшего намека на выражение; это может быть, если использовать обычные термины восхищения, которыми награждают такие портреты те, кому они нравятся, "настолько похоже, насколько это возможно на первый взгляд". Все, вплоть до его кошки, знали бы это. Другой портрет, возможно, пренебрег или исказил черты лица, но, возможно, передал блеск глаз и особое сияние губ, которое можно было увидеть у него только в часы наивысшего душевного возбуждения. Никто, кроме его друзей, не должен был знать этого. У другого, возможно, не было бы ни одного из его обычных выражений лица, но оно было у него в самый возбужденный момент его жизни, когда все его тайные страсти и все его высшие силы были приведены в действие одновременно. Никто, кроме тех, кто тогда видел его, не смог бы распознать в *этом* сходство. Но какой портрет человека был бы наиболее правдивым? Первый дает случайности тела — забаву климата, пищи и времени, — в которых обитает разложение и которых червь ждет. Второе накладывает отпечаток души на плоть; но это душа, видимая в эмоциях, которые она разделяет со многими — которые могут быть не характерны для ее сущности — результаты привычки, воспитания и случайности — мрачность, намеренно ли надетая или неосознанно напускаемая, возможно, полностью противоречащая всему, что укоренилось и реально в уме, который она скрывает. Третий уловил след всего, что было самым скрытым и самым могущественным, когда все лицемерие, и все привычки, и все мелкие и преходящие эмоции — лед, и берег, и пена бессмертной реки — были поколеблены, разбиты и поглощены пробуждением ее внутренней силы; когда зов и требование некоего божественного мотива вызвали к видимому бытию те скрытые силы и чувства, которые ни собственная воля духа, ни его сознание не могли ни вызвать, ни постичь; которые только Бог знал, и только Бог мог пробудить, глубину и тайну их существования. своеобразные и разделяющие атрибуты. Так же обстоит дело и с внешней Природой: у нее есть тело и душа, подобные человеческим; но ее душа — это Божество. Можно представить тело без духа; и это должно быть похоже на то, что делают те, чьи чувства осознают только тело. Можно представить дух в его обычных и низших проявлениях; и это понравится тем, кто не наблюдал за моментами его могущества. Возможно представлять дух в его тайных и высоких действиях; и это должно быть похоже только на тех, чьему наблюдению они были открыты. Все это правда; но сила художника, справедливость судьи зависят от достоинства истин, которые он может изобразить или почувствовать.

ГЛАВА III.

ОБ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ВАЖНОСТИ ИСТИН: —ВО-ПЕРВЫХ, ЧАСТНЫЕ ИСТИНЫ ВАЖНЕЕ ОБЩИХ.

В предыдущей главе я утверждал, что обычно мы распознаем объекты по их наименее существенным характеристикам. Это вполне естественно вызывает вопрос, что я считаю их важным § 1. Необходимость определения относительной важности истин. характеристики и почему я называю одну истину более важной, чем другую. И этот вопрос должен быть решен немедленно, потому что очевидно, что при оценке правдивости художников нам придется учитывать не только точность, с которой даются отдельные истины, но и относительную важность самих истин; поскольку постоянно случается, что силы искусства неспособны передать все истины, то наиболее правдивым следует считать того художника, который сохранил самое важное за счет самого незначительного.

§ 2. Неправильное применение афоризма: "Общие истины важнее частных".

Теперь, если мы начнем наше исследование в духе Аристотеля и посмотрим на φαῖνόμενα предмета, мы сразу же наткнемся на максиму, которая у всех на устах и которая, как ее понимают на практике, верна и полезна, в то время как обычно применяемая в аргументации, ложна и вводит в заблуждение. "Общие истины важнее частных". Часто в разговорах я хвалил Тернера за его постоянное разнообразие и за то, что он придал каждой из своих композиций такой особый характер, что ум художника можно оценить, только увидев все, что он когда-либо делал, и что ничто не может быть предсказано о появлении картины на его мольберте, кроме того, что она будет полностью отличаться по идее от всего, что он когда-либо делал раньше; и когда я противопоставлял это неисчерпаемое знание или воображение, каким бы оно ни было, постоянному повторению полудюжины концепций Клода и его друзей. Пуссен, я был встречен грозным возражением, высказанным с большим достоинством и самодовольством моим оппонентом: "Это не изображение общих истин, это § 3. Ложность этой максимы, взятой без объяснения. это изображение частных истин". Теперь, должно быть, что-то неправильное в таком применении принципа, который превратил бы разнообразие и изобилие, которые мы ищем как величайший признак интеллекта в писателе, в величайший признак ошибки в художнике; и мы, соответственно, увидим, применив его к другим вопросам, что, взятое без ограничений, все это утверждение совершенно ложно. Например, миссис Джеймсон где-то упоминает восклицание своей знакомой дамы, больше желавшей заполнить паузу в разговоре, чем богатой источниками наблюдений: "Какая замечательная книга - Библия!" Это была действительно очень общая истина, истина, которую можно предсказать по Библии, как и по многим другим книгам, но она, безусловно, не является ни поразительной, ни важной. Если бы дама воскликнула— "Как очевидно, что Библия - божественное откровение!" - она выразила бы особую истину, которую можно предсказать только по Библии; но, безусловно, гораздо более интересную и важную. Если бы она, напротив, сообщила нам, что Библия - это книга, она была бы еще более общей и еще менее занимательной. Если я спрашиваю кого-либо, кто такой другой, и получаю в ответ, что это мужчина, я получаю мало удовлетворения от своих усилий; но если мне говорят, что это сэр Исаак Ньютон, я немедленно благодарю своего соседа за его § 4. Важна общность в подлежащем, конкретность в сказуемом. информация. Факт состоит в том, и

приведенные выше примеры могут служить доказательством этого, если это не самоочевидно, что общность придает важность *подлежащему*, а ограничение или частность - *предикату*. Если я скажу, что такой-то человек в Китае употребляет опиум, я не скажу ничего особо интересного, потому что моя тема (такой-то человек) конкретна. Если я говорю, что все мужчины в Китае употребляют опиум, я говорю нечто интересное, потому что моя тема (все мужчины) носит общий характер. Если я скажу, что все мужчины в Китае едят, я не скажу ничего интересного, потому что мое сказуемое (есть) является общим. Если я скажу, что все мужчины в Китае едят опиум, я скажу кое-что интересное, потому что мое предикат (есть опиум) особенный.

Итак, почти все, что (применительно к данному предмету) художник должен спросить себя, будет ли он изображать или нет, является предикатом. Следовательно, в искусстве частные истины обычно важнее общих.

Как же тогда получается, что чему-то столь очевидному, как это, противоречит один из самых общепринятых афоризмов, касающихся искусства? Небольшое размышление покажет нам, при каких ограничениях эта максима может быть верна на практике.

§ 5. Важность видовых истин обусловлена не их общностью.

Самоочевидно, что когда мы рисуем или описываем что-либо, наиболее важными должны быть те истины, которые наиболее характерны для того, что должно быть рассказано или представлено. Итак, то, что является первой и наиболее общей характеристикой вещи, - это то, что отличает ее род, или то, что делает ее тем, что она есть. Например, то, что делает драпировку драпировкой, заключается не в том, что она сделана из шелка, камвольной ткани или льна, поскольку вещи сделаны из всего того, что не является драпировкой, а из идей, свойственных драпировке; свойствами, которые, будучи присущими вещи, делают ее драпировкой, являются протяженность, неэластичная гибкость, единство и сравнительная тонкость. Все, что обладает этими свойствами, например, водопад, если его соединить и растянуть, или сеть из сорняков на стене, является драпировкой в такой же степени, как шелковые или шерстяные ткани. Таким образом, эти идеи отделяют драпировку в нашем сознании от всего остального; они особенно характерны для нее и, следовательно, являются наиболее важной группой идей, связанных с ней; и, таким образом, со всем остальным то, что делает вещь такой, какая она есть, является наиболее важной идеей или группой идей, связанных с вещью. Но поскольку эта идея обязательно должна быть общей для всех особей того вида, к которому она принадлежит, это общая идея по отношению к этому виду; в то время как другие идеи, которые не характерны для данного вида и, следовательно, в действительности являются общими (поскольку черное или белое - термины, применимые к большому количеству вещей, чем драпировка), все же являются частными по отношению к этому виду, будучи предсказуемыми только для определенных его особей. Следовательно, небрежно и ложно сказано, что общие идеи важнее частных; небрежно и ложно, говорю я, потому что так называемая общая идея важна не потому, что она общая для всех особей данного вида, а потому, что она отделяет этот вид от всего остального. Именно отличительность, а не универсальность истины делает ее важной. И так называемая конкретная идея неважна не потому, что ее нельзя предсказать для всего вида, а потому, что ее можно предсказать для вещей, не относящихся к этому виду. Дело не в его индивидуальности, а в его § 6. Все истины ценны постольку, поскольку они характерны. общность, которая делает его неважным. Итак, истины важны ровно в той мере, в какой они характерны, и ценны, прежде всего, поскольку они

отделяют вид от всех других сотворенных вещей, во вторую очередь, поскольку они отделяют особей этого вида друг от друга: таким образом, "шелковый" или "шерстяной" - неважные идеи по отношению к драпировке, потому что они не отделяют ни вид от других вещей, ни даже особей этого вида друг от друга, поскольку, хотя и не являются общими для всего этого, они являются общими для неопределенного числа его частей; но конкретные складки, в которые может складываться любой предмет драпировки, падать, отличаясь во многих деталях от тех, в которые будет падать любой другой предмет драпировки, выражают не только признаки вида, гибкость (неэластичность и т.д.), Но индивидуальность и определенный характер в рассматриваемом случае и, следовательно, являются наиболее важными и необходимыми идеями. Итак, коротконогость, длинноносость или какие-либо другие случайные качества человека не отличают его от других коротконогих или длинноносых животных; но важными истинами, касающимися человека, являются, во-первых, заметное развитие той отличительной организации, которая отличает его как человека от других животных, и, во-вторых, та группа качеств, которые отличают индивидуума от всех других людей, которые делают его Павлом или Иудой, Ньютоном или Шекспиром.

§ 7. В противном случае истины о видах ценны, потому что прекрасны.

Таковы реальные источники важности истин, поскольку они рассматриваются только в связи с их общностью или частностью; но есть и другие источники важности, которые придают больший вес обычному мнению о большей ценности тех, которые являются общими, и которые делают это мнение верным на практике; я имею в виду внутреннюю красоту самих истин, качество, которое здесь не место исследовать, но которое следует просто отметить, поскольку оно неизменно повышает ценность истин вида, а не индивидуальности. Качества и свойства, которые характеризуют человека или любое другое животное как вид, - это совершенство его или ее формы мышления, почти все индивидуальные различия возникают из-за несовершенства; следовательно, истина вида более ценна для искусства, потому что она всегда должна быть красотой, в то время как истина индивидуумов обычно в том или ином виде является недостатком.

§ 8. И многие истины, ценные, если они разделены, могут вызывать возражения в связи с другими.

Опять же, истина, которая может представлять большой интерес, когда объект рассматривается сам по себе, может вызывать возражения, когда ее рассматривают по отношению к другим объектам. Таким образом, если бы мы рисовали кусок драпировки как целостный объект нашего исследования, было бы уместно вложить в него все источники развлечения, которые могли бы предоставить конкретные истины, придать ему разнообразный цвет и нежную текстуру; но если мы рисуем тот же самый кусок драпировки как часть одеяния Мадонны, все эти идеи богатства или фактуры становятся совершенно презренными и непригодными для того, чтобы одновременно занимать ум идеей Пресвятой Девы. Концепция драпировки, таким образом, должна быть предложена самыми простыми и незначительными возможными способами, и все представления о фактуре и деталях должны быть отвергнуты с полным осуждением; но это, заметьте, не потому, что они являются частными или общими или чем-то еще по отношению к самой драпировке, а потому, что они привлекают внимание к одежде, а не к святому, и беспокоят и унижают воображение и чувства; следовательно, мы должны дать концепцию драпировки самым ненавязчивым из возможных способов, отчетливо передавая

тесущественные качества, которые необходимы для самого существования одежды. из драпировки, и ни одной больше.

С этими двумя последними источниками важности истин нам сейчас нечего делать, поскольку они зависят от идей красоты и взаимосвязи: я просто ссылаюсь на них сейчас, чтобы показать, что все, что утверждается сэром Дж. Рейнольдсом и другими научными авторами относительно вида истин, которые надлежит представлять художнику или скульптору, совершенно справедливо; в то время как принцип, на котором они основывают свой выбор (что общие истины важнее частных), совершенно ложен. Персей Кановы в Ватикане полностью испорчен неудачной *кисточкой* в складках мантии (которую не мешало бы сбить следующему проходящему мимо поклоннику Кановы;), но он испорчен не потому, что это конкретная правда, а потому, что это презренная, ненужная и уродливая правда. Пуговица, застегивающая жилет Сикстинской капеллы Даниила, - такая же особая истина, как и эта, но она необходима, и идея о ней дана простейшими возможными средствами; следовательно, она правильна и прекрасна.

Наконец, следует помнить, что все истины, насколько это возможно § 9.

Перепросмотр. поскольку то, что они частные или общие, влияет на их ценность вообще, ценны пропорционально тому, насколько они частные, и не имеют ценности пропорционально тому, насколько они общие; или, выражаясь проще, каждая истина ценна пропорционально тому, насколько она характерна для вещи, о которой она утверждается.

ГЛАВА IV.

ОБ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ВАЖНОСТИ ИСТИН: — ВО-ВТОРЫХ, ЧТО РЕДКИЕ ИСТИНЫ ВАЖНЕЕ ЧАСТЫХ.

Далее нам необходимо будет определить, насколько далека частота § 1. Не должно быть представлено случайного нарушения принципов природы. редкость может повлиять на важность истин и на то, следует ли считать художника наиболее правдивым, который рисует то, что является обычным или необычным в природе.

Теперь все решение этого вопроса зависит от того, является ли необычный факт нарушением общих принципов природы или применением некоторых из этих принципов своеобразным и поразительным образом. Природа иногда, хотя и очень редко, нарушает свои собственные принципы; это ее принцип — делать все красивым, но время от времени, на мгновение, она допускает то, что по сравнению с остальными ее работами можно было бы назвать уродливым; это правда, что даже эти редкие недостатки допускаются, как я уже сказал выше, для благой цели (часть I. Раздел I. Глава 5). они ценны по своей природе и используются так, как она их использует, одинаково ценны (как мгновенные диссонансы) в искусстве; но художник, который должен стремиться исключительно к ним и не рисовать ничего другого, хотя он и не может этого сделать. возможно, он был бы способен указать на что-то в природе как на источник каждого из своих уродств, но все же был бы, в строгом смысле этого слова, ложным - ложным по отношению к природе и неподчиняющимся ее законам. Например, природа привыкла придавать характер очертаниям своих облаков с помощью постоянных углов и прямых линий. Возможно, раз в месяц, прилежно наблюдая, мы смогли бы увидеть облако совершенно

округлым и состоящим из изгибов; но художника, который рисует только изогнутые облака, все же следует считать насквозь и непростительно фальшивым.

Но случай совершенно иной, когда вместо нарушенного принципа мы имеем экстраординарное выполнение или проявление § 2. Но случаи, в которых эти принципы были ярко продемонстрированы при необычных обстоятельствах. Хотя природа постоянно прекрасна, она не проявляет свои высшие силы красоты постоянно, ибо тогда они насытили бы нас и приелись нашим чувствам. Для их понимания необходимо, чтобы они проявлялись редко. Ее лучшие штрихи - это то, за чем нужно следить; ее самые § 3. Которые сравнительно редки. совершенные проявления красоты наиболее мимолетны. Она постоянно делает для нас что-то прекрасное, но это то, чего она не делала раньше и не сделает снова; некая демонстрация ее общей силы в конкретных обстоятельствах, которая, если мы не уловим в тот момент, когда она проходит, не повторится для нас. Теперь это мимолетные фрагменты совершенной красоты, эти постоянно меняющиеся примеры предельной силы, которые художник должен искать и запечатлевать. Никакое предположение не может быть более абсурдным, чем то, что часто проявляющиеся эффекты или истины более характерны для природы, чем те, которые в равной степени необходимы по ее законам, хотя и встречаются реже. И частое, и редкое являются частями одной и той же великой системы; давать либо исключительно, либо несовершенно, и повторять тот же эффект или § 4. Любое повторение достойно порицания. мысль в двух картинах - потраченная впустую жизнь. Что мы должны думать о поэте, который всю свою жизнь повторяет одну и ту же мысль разными словами? и почему мы должны быть более снисходительны к художнику-попугаю, который выучил один урок со страницы "Природы" и продолжает, запинаясь, повторять его, не переворачивая листа? Разве это меньшая тавтология - описывать вещь снова и снова линиями, чем словами? Учение природы столь же разнообразно и бесконечно, сколь и постоянно; и долг художника - следить за каждым из ее уроков и давать (ибо человеческая жизнь не допускает ничего большего) те, в которых она проявила каждый из своих принципов самым своеобразным и поразительным образом. Чем глубже его исследования и чем реже отмеченные им явления, тем ценнее будут его работы; повторяться даже в единичном случае - значит предавать природу, ибо тысячи человеческих жизней было бы недостаточно, чтобы привести один пример совершенного проявления каждой из ее сил; а что касается их объединения или классификации, с таким же успехом проповедник мог бы ожидать, что в одной проповеди выразит и объяснит каждую божественную истину, которую можно извлечь из Божьего откровения, как художник ожидает в § 5. Долг художника такой же, как и у проповедника. одна композиция должна выразить и проиллюстрировать каждый урок, который можно извлечь из Божьего творения. Оба являются комментаторами бесконечности, и долг обоих состоит в том, чтобы брать для каждого рассуждения одну существенную истину, особенно выискивая и настаивая на тех, которые менее ощутимы для обычного наблюдения и с большей вероятностью ускользнут от вялого исследования; и внушать это, и только это, тем, к кому они обращаются, со всеми иллюстрациями, которые могут быть предоставлены их знаниями, и со всеми украшениями, достижимыми их силой. И настоящая правдивость художника пропорциональна количеству и разнообразию фактов, которые он таким образом проиллюстрировал; эти факты всегда, как было отмечено выше, являются реализацией, а не нарушением общего принципа. Количество истины пропорционально количеству таких фактов, а ее ценность и поучительность пропорциональны их редкости. Таким образом, все действительно замечательные картины

демонстрируют общие черты природы, проявляющиеся каким-то особенным, редким и прекрасным образом.

ГЛАВА V.

ОБ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ВАЖНОСТИ ИСТИН: —В-ТРЕТЬИХ, ЧТО ИСТИНЫ О ЦВЕТЕ НАИМЕНЕЕ ВАЖНЫ ИЗ ВСЕХ ИСТИН.

В двух последних главах мы указали на общие критерии § 1. Различие между первичными и вторичными качествами тел. на важность всех истин, которых будет достаточно сразу для выделения определенных классов свойств тел, как более необходимых для изложения, чем другие, поскольку они более характерны либо для конкретной вещи, которую нужно изобразить, либо для принципов природы.

Согласно Локку, книга ii. в главе 8 говорится, что у тел есть три вида качеств: во-первых, "объем, фигура, количество, положение и движение или покой их твердых частей: тех, которые находятся в них, независимо от того, воспринимаем мы их или нет". Это он называет первичными качествами. Во-вторых, "способность, которая есть в любом теле, особым образом воздействовать на любое из наших чувств" (чувственные качества). И в-третьих, "способность, которая есть в любом теле, производить такие изменения в другом теле, что это будет воздействовать на наши чувства иначе, чем раньше: эти последние обычно называются *силами*".

Следовательно, он продолжает доказывать, что те, которые он называет первичными качествами, действительно являются частью сущности тела и его характеристикой; но что два других вида качеств, которые вместе он называет вторичными, ни одно из них не является чем-то большим, чем *способностями* производить на другие объекты или в нас определенные эффекты § 2. Первые характерны полностью, вторые - несовершенно. и ощущения. Итак, сила воздействия всегда в равной степени характерна для двух объектов — активного и пассивного; ибо столь же необходимо, чтобы в объекте, страдающем от получения впечатления, была сила, как и в объекте, действующем для того, чтобы произвести впечатление. (Сравните Локка, книга II. глава 21, разд. 2.) Ибо предположим, что два человека, как это часто бывает, воспринимают разные запахи одного и того же цветка, очевидно, что способность цветка отдавать то или иное зависит от природы их нервов, а также от природы его собственных частиц; и что мы столь же правы, говоря, что в нас заложена способность воспринимать, как и в объекте - производить впечатление. Следовательно, каждая сила, будучи характерной для природы двух тел, несовершенно и неполно характерна для каждого из них в отдельности; но первичные качества, будучи характерными только для тела, которому они присущи, являются наиболее важными истинами, связанными с ним. Ибо вопрос, что *собой*представляет эта вещь, должен предшествовать и быть более важным, чем вопрос, что она может делать.

§ 3. Цвет - второстепенное качество, поэтому менее важное, чем форма.

Теперь, согласно приведенному выше определению Локка, первичными качествами являются только объем, фигура, положение и движение или покой твердых частей. Следовательно, все

истины цвета сразу же опускаются на второй уровень. Следовательно, тот, кто пренебрег истиной формы ради истины цвета, пренебрег большей истиной ради меньшей.

И то, что цвет действительно является самой незначительной характеристикой объектов, станет очевидным при малейшем рассмотрении. Цвет растений постоянно меняется в зависимости от времени года, а всего остального - от качества падающего на него света; но природа и сущность предмета не зависят от этих изменений. Дуб есть дуб, зеленый весной или красный зимой; георгин есть георгин, будь он желтый или малиновый; и если какой-нибудь ботаник, охотящийся за чудовищами, когда-нибудь напугает цветок до синего цвета, все равно это будет георгин; но стоит одному изгибу лепестков — одному углублению тычинок недоставать, и цветок перестанет быть прежним. Пусть шероховатость коры и углы ветвей сгладятся или уменьшатся, и дуб перестанет быть дубом; но пусть он сохранит свою внутреннюю структуру и внешнюю форму, и хотя его листья станут белыми, или розовыми, или голубыми, или трехцветными, это будет белый дуб, или розовый дуб, или республиканский дуб, но § 4. По цвету нет различия между объектами одного вида. все тот же дуб. Опять же, цвет вряд ли когда-либо является *возможным* различием между двумя объектами одного и того же вида. Два дерева одного и того же вида, в одно и то же время года и одного и того же возраста абсолютно одинакового цвета; но они не имеют ни одинаковой формы, ни чего-либо подобного. Не может быть разницы в цвете двух кусков камня, отколотых из одного и того же места; но невозможно, чтобы они были одинаковой формы. Таким образом, эта форма является не только главной характеристикой вида, но и единственной характеристикой особей данного вида.

§ 5. И отличается по ассоциации от того, чем оно является само по себе.

Опять же, цвет в сочетании с другими цветами отличается от того же цвета, который видится сам по себе. Он оказывает отчетливое и специфическое воздействие на сетчатку, зависящее от его ассоциации. Следовательно, цвет любого объекта зависит от природы самого объекта и созерцающего его глаза не больше, чем от цвета окружающих его предметов; следовательно, и в этом отношении он не является характеристикой.

§ 6. Неизвестно, видят ли какие-либо два человека в вещах один и тот же цвет.

И так велика неопределенность в отношении тех качеств или способностей, которые зависят как от природы объекта, страдающего, так и от природы объекта действующего, что совершенно невозможно доказать, что один человек видит в одной и той же вещи тот же цвет, что и другой, хотя он может использовать для этого то же название. Один человек может видеть желтый там, где другой видит синий, но поскольку эффект постоянен, они сходятся в термине, который будет использоваться для его обозначения, и оба называют это синим, или оба желтыми, имея при этом совершенно разные представления, связанные с этим термином. И все же нельзя сказать, что ни то, ни другое не является ложным видением, потому что цвет находится не в вещи, а в вещи и в них вместе взятых. Но если они видят формы по-разному, то человек должен видеть ложно, потому что форма положительна в объекте. Насколько я знаю, мой друг может видеть кабанов синими, но он не может видеть их с лапами вместо копыт, если только у него не больны глаза или мозг. (Сравните Локка, книга ii. Глава I. xxxii. § 15.) Но я не говорю об этой неопределенности как способной оказать какое-либо влияние на искусство, потому что, хотя, возможно, Ландсир видит собак того цвета, который я бы назвал синим, все же цвет, который он наносит на холст, будучи для него таким же синим, для меня все равно будет коричневым или собачьего цвета; и поэтому мы можем спорить по поводу цвета, как если бы все

люди видели одинаково, что, по всей вероятности, так и есть; но я просто упоминаю эту неопределенность, чтобы еще больше показать расплывчатость и неважность цвета как характеристики тел.

§ 7. Форма, рассматриваемая как элемент ландшафта, включает свет и тень.

Однако, прежде чем идти дальше, я должен объяснить смысл, в котором я использовал слово "форма", потому что художники имеют весьма неточную и небрежную привычку ограничивать этот термин *очертаниями* тел, тогда как он обязательно подразумевает свет и тень. Верно, что очертания и светотень должны быть отдельными предметами исследования ученика; но никакая форма вообще не может быть хоть в малейшей степени известна глазу без ее светотени; и, следовательно, говоря о форме вообще как об элементе пейзажа, я имею в виду то совершенное и гармоничное единство очертаний со светом и тенью, благодаря которому глазу полностью объясняются все части, выступы и пропорции тела, которые, тем не менее, совершенно независимы от зрения или силы других объектов, присутствие света на теле является положительным фактом, осознаем мы это или нет. нет и ни в какой степени не зависит от наших чувств. При таком понимании, наиболее

§ 8. Важность света и тени в выражении характера тел и неважность цвета. убедительное доказательство неважности цвета заключается в точном наблюдении за тем, как любой материальный объект впечатляется в сознание. Если мы внимательно посмотрим на природу, то обнаружим, что ее краски находятся в состоянии постоянной путаницы и расплывчатости, в то время как ее формы, передаваемые светом и тенью, неизменно ясны, отчетливы и красноречивы. Камни и гравий на берегу улавливают зеленые отблески от ветвей над головой; кусты принимают серые и желтые оттенки от земли; каждая частичка полированной поверхности придает немного голубизны небу или золота солнца, как звезда на фоне местного цвета; этот местный цвет, изменчивый и неопределенный сам по себе, снова маскируется и видоизменяется оттенком света или гаснет в серой тени; и путаница и смешение оттенков в целом настолько велики, что если бы нам оставалось определять, что это за предметы, только по их цвету, мы бы не смогли определить, что это за предметы. местами он едва отличал ветви дерева от воздуха за ними или от земли под ними. Я знаю, что люди, неискушенные в искусстве, сначала не поверят в это; но если они обладают точной наблюдательностью, то вскоре могут убедиться в этом сами; они обнаружат, что, хотя они едва ли когда-либо могут определить *точный* оттенок чего-либо, за исключением случаев, когда он встречается большими скоплениями, например, на зеленом поле или голубом небе, форма, передаваемая светом и тенью, всегда решительна и очевидна, и является источником главного характера каждого объекта. Свет и тень действительно настолько полностью устраняют различия местного цвета, что разница в оттенке между освещенными частями белого и черного объекта не так велика, как разница (в солнечном свете) между освещенной и темной стороной любого из них по отдельности.

Далее, при рассмотрении идей красоты, мы увидим, что цвет, даже как источник удовольствия, слаб по сравнению с формой;

§ 9. Перепросмотр.но сейчас мы не можем настаивать на этом; мы имеем дело только с простой истиной, и сделанных нами наблюдений достаточно, чтобы доказать, что художник, который жертвует или забывает истину формы в погоне за истиной цвета, жертвует определенным ради неопределенного и существенным ради случайного.

ГЛАВА VI.

ПЕРЕПРОСМОТР.

Далее следует отметить, что в отношении истин вообще наиболее ценными всегда являются те, которые являются наиболее историческими, § 1. Важность исторических истин, то есть тех, которые больше всего рассказывают нам о прошлом и будущем состояниях объекта, которому они принадлежат. У дерева, например, более важно придать ветвям видимость энергии и эластичности, что свидетельствует о росте и жизни, чем какой-либо конкретный характер листа или текстура ветви. Гораздо важнее, чтобы мы чувствовали, что самые верхние струи поднимаются все выше и выше в небо, и были впечатлены потоком жизни и движения, который оживляет каждую клеточку, чем чтобы мы знали точную высоту рельефа, с которой эти волокна выбрасываются на фоне неба. Ибо первые истины рассказывают нам истории о дереве, о том, каким оно было и будет, в то время как последние характерны для него только в его нынешнем состоянии и никоим образом не рассказывают о себе. Говорящие факты всегда интереснее и важнее молчаливых. Итак, опять же, линии на скале, отмечающие ее слоистость, и то, как она была омыта и округлена водой или искривлена и вытянута огнем, более важны, потому что они говорят больше, чем пятна лишайников, которые меняются год от года, и случайные трещины от мороза или разложения; не иначе, как о том, что и то, и другое является историческим, но историческим менее отчетливым образом и за более короткие периоды.

§ 2. Форма, объясняемая светом и тенью, первая из всех истин. Тон, свет и цвет вторичны.

Следовательно, в целом истины конкретной формы являются первыми и наиболее важными из всех; и рядом с ними те истины светотени, которые необходимы для того, чтобы заставить нас понять каждое качество и часть форм, а также относительные расстояния объектов друг от друга и, следовательно, их относительные объемы. В целом ниже них, как истины, хотя и часто наиболее важные как красоты, стоят все эффекты светотени, которые являются производными лишь имитации света и тона, и все эффекты цвета. Заставить нас понять *пространство* неба - цель, достойная высочайших способностей художника; передать его особую синеву или золотое сияние - это цель, о которой следует думать, когда мы завершим первое, и не раньше.

§ 3. А обманчивая светотень - самая низкая из всех.

Наконец, гораздо ниже всего этого стоят те особые точности или приемы светотени, которые заставляют объекты выглядеть выступающими из холста, недостойные названия истин, потому что для их достижения требуется пожертвовать всеми другими; ибо, не имея в нашем распоряжении той интенсивности света, с помощью которой природа иллюстрирует свои объекты, мы вынуждены, если хотим добиться совершенного обмана в одном из них, разрушить его связь с остальными. (Сравните раздел II. глава V.) И таким образом, тот, кто выбрасывает один объект из своей картины, никогда не впускает в нее зрителя. Микеланджело призывает вас следовать за его призраками в небесную бездну, но современный французский художник выбрасывает своего героя из рамы картины.

Таким образом, эта плотность или проекция - самая низкая истина, которую может дать искусство; это рисование простой материи, дающее ее как пищу для глаз, которая, собственно говоря, является лишь предметом осязания; она не может ни наставлять, ни возвышать, ни

радовать, кроме как в качестве фокуса; она не обращается ни к чувству красоты, ни к силе; и где бы она ни характеризовала общую цель картины, это признак и свидетельство самого мерзкого и низменного механизма, которым искусство может быть оскорблено, дав название.

ГЛАВА VII.

ОБЩЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ ВЫШЕУКАЗАННЫХ ПРИНЦИПОВ.

В предыдущих главах мы видели некоторые доказательства того, что утверждалось ранее, а именно, что истины необходимы для обманчивой имитации§ 1. Различный отбор фактов, вытекающий из нескольких целей имитации или установления истины.их не только немного, но и самого низкого порядка. Таким образом, мы обнаруживаем, что художники делятся на два больших класса: одни стремятся к развитиюизысканных истин конкретной формы, утонченного цвета и эфирного пространства и довольствуются ясным и впечатляющим воплощением любой из них, какими бы средствами это ни было достигнуто; а другие отбрасывают все это в сторону, чтобы достичь тех особых истин тона и светотени, которые могут обманом заставить зрителя поверить в реальность. Ученики первого класса, если им нужно нарисовать дерево, стремятся передать изысканный рисунок пересекающихся волнистостей на его ветвях, изящество его листвы, сложность ее организации и все те качества, которые делают его красивым или впечатляющим в своем роде. Вторая попытка только для того, чтобы заставить вас поверить, что вы смотрите на дерево. Они совершенно не обращают внимания на правду или красоту формы; для всех их целей пень так же хорош, как и ствол, так что они могут только обмануть глаз, заставив предположить, что это *ispень*, а не холст.

§ 2. Старые мастера, как группа, стремятся только к подражанию.

К какому из этих классов принадлежала большая часть старых пейзажистов, можно отчасти понять по тому, какими похвалами их награждают те, кто восхищается ими больше всего, которые либо относятся к техническим вопросам, ловкости прикосновения, умному сочетанию цветов и т.д., либо к способности художника *обманывать*. Г-н де Мармонтель, зайдя в галерею ценителя, притворяется, что принял прекрасную картину Bergham за витрину. Это, по его словам, было подтверждено ее владельцем как величайшая похвала, которую когда-либо получала картина. Таково действительно понятие искусства, которое лежит в основе почитания, обычно испытываемого к старым пейзажистам; это, конечно, осязаемая, первая идея невежества; это единственное представление, которое люди, незнакомые с искусством, могут иметь о его целях; единственный критерий, с помощью которого люди, незнакомые с природой, могут претендовать на формирование чего-либо похожего на суждение об искусстве. Странно, что при великих исторических художниках Италии, которые до них так смело и негодующе вырвались из пут этого представления и отряхнули саму пыль от него со своих ног, последующие пейзажисты тратили свои жизни на жонглерство: но это так, и это будет ощущаться, чем больше мы вглядываемся в их § 3. Какие истины они несли.произведения, что обман чувств был великой и первой целью всего их искусства. Чтобы достичь этого, они уделили глубокое и серьезное внимание эффектам света и тона, а также точной степени рельефа, который материальные объекты приобретают на фоне света и атмосферы; и пожертвовав ради них всей остальной правдивостью, не обязательно, но потому, что им не требовалось других

средств для обмана, они преуспели в передаче этих конкретных фактов с точностью и силой, которые на картинах, дошедших до нас в целостности и сохранности, пока еще не имеют себе равных и никогда не могут быть превзойдены. Они рисовали свои передние планы с кропотливым усердием, покрывая их деталями, чтобы сделать их обманчивыми для обычного глаза, независимо от красоты или правдивости самих деталей; они рисовали свои деревья с тщательным вниманием к высоте их тени на фоне неба, совершенно независимо от всего, что красиво или существенно в анатомии их листьев и ветвей: они рисовали свои дали с изысканным использованием прозрачного цвета и воздушного тона, полностью пренебрегая всеми фактами и формами, которые природа использует для облегчения и украшения такими цветами и тонами. У них не было ни любви к природе, ни чувства ее красоты; они искали ее самых холодных и заурядных проявлений, потому что им было легче всего подражать; и ее самых вульгарных форм, потому что их легче всего было распознать неопытным глазам тех, кому они одни могли надеяться понравиться; они делали это, подобно древним фарисеям, чтобы их увидели люди, и они получали свою награду. Они действительно обманывают и радуют неопытный глаз; они будут во все века, пока сохраняются их цвета, эталонами совершенства для всех, кто, не зная природы, утверждает, что сведущ в искусстве. И они будут для всех веков являться для тех, кто обладает глубокой любовью и знанием творения, на которое они клеветают, поучительными доказательствами ограниченного числа и низкого характера необходимых истин и накопленного множества чистой, широкой, смелой лжи, которая допустима в картинах, предназначенных только для обмана.

Конечно, существует большая или меньшая точность знания и исполнения в сочетании с этой целью достижения эффекта, в зависимости от усердия и точности взгляда, которыми обладает мастер, и большая или меньшая красота в выбранных формах, в соответствии с его природным вкусом; но и красотой, и правдой без колебаний жертвуют там, где они мешают большим усилиям по обману. Клод обладал, если это было развито, тонким чувством красоты формы и редко бывал неблагодарен в своей листве; но его картина, если рассматривать ее с точки зрения сущностной истины, представляет собой одну сплошную ошибку от начала до конца. Кайп, с другой стороны, мог бы изобразить близкую правду обо всем, кроме земли и воды, решительно и успешно, но у него нет чувства прекрасного. Гаспар Пуссен, более невежественный в правде, чем Клод, и почти такой же мертвый для красоты, как Кейп, все же обладает восприятием чувства и моральной правды природы, которые часто искупают картину; но все же у всех них все, что они могут сделать, делается ради обмана, и ничего ради любви к тому, что они рисуют.

§ 4. Принципы отбора, принятые современными художниками.

Современные пейзажисты посмотрели на природу совершенно другими глазами, стремясь не к тому, что легче всего имитировать, а к тому, что важнее всего рассказать. Сразу отвергая всякую идею *добросовестного* подражания, они думают только о том, как передать впечатление от природы в сознании зрителя. И, как следствие, в работах двух или трех наших ведущих современных пейзажистов содержится больше ценной, существенной и впечатляющей правды, чем в работах всех старых мастеров, вместе взятых, а также правды, почти не смешанной с явной ложью, которой можно избежать; в то время как неважные и слабые истины старых мастеров заглушены массой постоянного пренебрежения самыми авторитетными законами природы.

Я не ожидаю, что этому утверждению поверят в настоящее время; оно должно быть продемонстрировано исследованием, к которому мы собираемся приступить; и все же, даже без ссылки на какие-либо сложные или глубоко заложенные истины, мне кажется странным, что любой человек, знакомый с природой и любящий ее, не устает и не заболевает § 5. Общее ощущение Клода, Сальватора и Г. Пуссена, контрастирующее со свободой и необъятностью природы. в глубине души среди меланхолических и монотонных описаний ее, которые только и могут быть получены. из старой школы искусств. Человек, привыкший к широкому, дикому морскому берегу с его яркими бурунами, вольными ветрами, звучащими скалами и вечным ощущением неукротимой силы, едва ли может не рассердиться, когда Клод велит ему спокойно стоять на какой-нибудь жалкой, выщербленной набережной с бегущими навстречу носильщиками и тачками и смотреть на слабую, покрытую рябью воду, которой не хватает силы ни на одну из своих волн, чтобы опрокинуть цветочные горшки на стене или даже обрушить струю брызг на ограничивающий камень. Человек, привыкший к силе и славе Божьих гор, с их вздымающимися и сияющими вершинами, вздымающимися на неизмеримые расстояния, королевствами в их долинах и климатом на их гребнях, едва ли может не рассердиться, когда Сальватор велит ему стоять смирно под каким-нибудь презренным обломком расколотой скалы, который альпийский снежный венок задушил бы при первом же налете, с одним-двумя чахлыми кустиками, растущими из него, и облаком производственного дыма вместо неба. Человек, привыкший к изяществу и бесконечности листвы природы, где каждая перспектива - собор, а каждая ветка - откровение, едва ли может не возмутиться, когда Пуссен высмеивает его черной круглой массой непроницаемой краски, расходящейся в перья вместо листьев и опирающейся на палку вместо ствола. Факт в том, что во всех действиях этих людей недостает одной вещи, и это та самая добродетель, благодаря которой работа человеческого разума в основном возвышается над работой дагерротипа или Калотипа, или любого другого механического средства, которое когда-либо было изобретено или может быть изобретено, - Любви: нет никаких свидетельств того, что они когда-либо обращались к природе с какой-либо жадью или получали от нее такие эмоции, которые могли бы заставить их хотя бы на мгновение потерять из виду самих себя; в них нет ни серьезности, ни смирения; нет простого или честного изложения какой-либо единой истины; ни одно из этих простые слова и прямые усилия, которые люди говорят и предпринимают, когда они когда-то чувствуют.

Не только признанные пейзажисты раскрывают великие истины материального мира: какими бы величественными ни были мотивы пейзажа в работах более ранних и могущественных людей, все же в них нет ничего общего § 6. Неадекватность пейзажу Тициана и Тинторетто. вид или полная передача природных явлений; не то чтобы их можно было винить за это; ибо они взяли из природы то, что соответствовало их целям, и их миссией было не делать ничего большего; но мы должны быть осторожны, чтобы различать, что образная абстракция пейзажа, которую мы находим только в них, от всего того утверждения истины, которое было предпринято современными людьми. Я уже говорил в главе о симметрии во втором томе, что все величие пейзажа меркнет перед величием Тициана и Тинторетто; и это верно для всего, к чему прикасались эти два гиганта; но они прикасались мало. Несколько ровных хлопьев каштановой листвы; голубая абстракция холмов Кадоре или зуганейцев; пара огромных массивов раскаленной земли и могучей травы и несколько пылающих полей спокойных облаков - вот и все, что им было нужно; есть свидетельства того, что Тинторет чувствовал нечто большее, но это встречается только во второстепенных фрагментах скалы, облака или сосны, едва замеченных среди накопившегося интереса к его человеческой тематике. Из окна дома Тициана в Венеции

видна цепь Тирольских Альп, призрачно возвышающаяся над покрытой холмами равниной Тревизо; каждый рассвет, окрашивающий в красный цвет башни Мурано, зажигает также линию пирамидальных костров вдоль этого колоссального хребта; но, насколько мне известно, ни в одной из работ мастера нет свидетельств того, что он когда-либо видел, а тем более ощущал величие их горения. Темного небосвода и печальных сумерек Тинторета достаточно для их завершения; но солнце никогда не опускается за Сан-Джорджо-ин-Алига без такой свиты сияющих облаков, такого зонального света на зеленой лагуне, какого никогда не получала его рука. Более того, многое из того, что они любили и передали, передано условно; действительно, с благородными условностями, но, тем не менее, такими, которые были бы непростительны, если бы пейзаж стал главным предметом, а не сопровождением. Я приведу в пример только "Сан-Пьетро Мартире", который, если не самый совершенный, то, по крайней мере, самый популярный из пейзажей Тициана; в котором для получения света на плоти ближних фигур небо делается таким же темным, как глубокое море, горы окрашиваются в яростную и невозможную синеву, за исключением одной из них слева, которая, чтобы соединить дальний свет с передним планом, создает световой рельеф, необъяснимый материалами, маловероятный по своему положению и по своей степени невозможный ни при каких обстоятельствах.

§ 7. Причины отсутствия его влияния на последующие школы.

Я не считаю это недостатками картины: нет работ с очень сильным цветом, свободных от условности, концентрированной или рассеянной, смелой или замаскированной; но поскольку условность всей этой картины в основном отражена в пейзаже, необходимо, хотя мы и признаем достоинство этой дистанции как части великой композиции, остерегаться вольности, которую она предполагает, и привлекательности ее перегруженного цвета. Фрагменты гораздо более чистой правды встречаются в работах Тинторете; и в изображении листвы, стремительном или замысловатом, масс или деталей, венецианских художников, взятых в целом, можно считать почти безупречными моделями. Но вся область того, что они сделали, настолько узка, и в ней так много того, что является лишь относительно правильным, и само по себе ложно или несовершенно, что молодой и неопытный художник не мог подвергнуться большему риску, чем слишком рано воспринять их как учителей; и для обычного зрителя их пейзажи ценны скорее как средство выражения особых и торжественных эмоций, чем как служение или вдохновение всеобщей любви к природе. Следовательно, пока люди глубокого ума, особенно тех, чьи стремления привели их на продолжение отношений с обитаемых, а не в одиноком мире, всегда будет смотреть в сторону венецианских художников, как перебрал эти простые аккорды ландшафтной гармонии, которые наиболее в унисон с серьезным и грустное чувство; те, чья философия является более дружелюбны и более продолжительной, так как после прохождения курса обучения и цветные среди простых и одиночных природе, будут стремиться к более широкому и более систематического круг обучения: они могут предоставить, что запрещено горизонтальной сумрак Тициана небо, и массы листьев Тициана леса являются одними из самых возвышенных из возможных форм материальной вещи; но они знают, что добродетель этих самых форм, которые можно извлечь только право на сравнение их с радушием, полноты и сравнительного *inquietness* других часов и сцены; что они не предназначены для постоянной еды, но иногда успокаивающие человеческого сердца; то есть урок не менее значение на своем месте, несмотря на меньшую заключения и запечатывания, в каждый из этапов более скромный материальных вещей: и что есть уроки, равной или большей орган, который эти мастера никогда не учил, и ни от кого не получал. И пока не возникла школа современного пейзажа, искусство никогда не замечало звеньев этой могучей цепи; не имело значения, что фрагмент

валялся тут и там, никакая небесная молния не могла пронзить его; пейзаж венецианцев не произвел впечатления ни на одного современника в последующих школах; он по-прежнему остается на континенте столь же бесполезным, как если бы его никогда не существовало; и в этот момент немецкие и итальянские пейзажи, о которых нет слов, достаточно презрительных, чтобы соответствовать полному упадку, висят в Венецианской академии в соседнем зале с Пустыней Тициана и Раем Тинторета.^[6]

§ 8. Как оценить ценность некачественных произведений искусства.

То, что я хотел бы попросить читателя спросить относительно каждого произведения искусства неопределенных достоинств, представленного на его суд, заключается не в том, является ли оно произведением особого величия, важности или силы; но обладает ли оно *каким-либо* достоинством или субстанцией как звено в этой цепи истины, записало ли оно или интерпретировало что-либо ранее неизвестное, добавило ли оно один-единственный камень к нашей устремленной к небесам пирамиде, срезало одну темную ветвь или выровняло один неровный холм на нашем пути. Это, если это честное произведение искусства, должно было быть сделано, потому что еще ни один человек не работал честно, не оказав такой помощи своей расе. Бог назначает каждому из своих созданий отдельную миссию, и если они выполняют ее с честью, если они отказываются от себя, как люди, и верно следуют за тем светом, который есть в них, устраняя из него все холодное и подавляющее влияние, из этого несомненно выйдет такое пламя, которое в назначенном способе и мере будет сиять перед людьми и служить постоянно и свято. Всегда должны быть бесконечные степени блеска, но самый слабый среди нас обладает даром, каким бы тривиальным он ни казался, который присущ только ему, и достойное использование которого навсегда станет даром и для его расы —

"Не обманывай", - говорит Джордж Герберт,

"Ибо у каждого может быть,
Если он осмелится выбрать, славная жизнь или могила".

Если, напротив, ничего из этой свежести не достигнуто, если в том, что сделано, нет ни цели, ни точности, если это завистливое или бессильное подражание труду других людей, если это демонстрация простой ловкости рук или любопытного изготовления, или если каким-либо другим способом это проявляется как происходящее из тщеславия, — Выбросьте это. Не имеет значения, какие силы ума могли быть затронуты или испорчены в нем, все потеряли свой вкус, это хуже, чем бесполезно; —опасно — Выбросьте это.

Произведения искусства действительно всегда неоднородны, их честность в большей или меньшей степени искажена различными слабостями художника, его тщеславием, его праздностью или его трусостью; (страх поступить правильно оказывает гораздо большее влияние на искусство, чем принято думать), следует полностью отвергнуть только то, что совершенно тщеславно, праздно и малодушно. Что касается остальных, то ранг следует оценивать скорее по чистоте их металла, чем по его номинальной стоимости.

§ 9. Религиозный пейзаж Италии. Восхитительность его завершения.

Помня об этих принципах, давайте попытаемся составить нечто вроде общего представления о той помощи, которую оказали нашему изучению природы различные проявления пейзажа в древнем искусстве и более целенаправленные работы современных школ.

Об идеальном пейзаже ранних религиозных художников Италии я упоминал в заключительной главе второго тома. Это абсолютно правильное и прекрасное в своем особом применении; но его понимание природы узко, а его трактовка в большинстве отношений слишком сурова и условна, чтобы служить полезным примером, когда пейзаж должен быть единственным предметом размышлений. Великим достоинством этого метода является полное, изысканное и скромное воплощение тех объектов, которые он выбирает; в этом отношении он отличается от таких немецких имитаций, с которыми я встречался, тем, что в нем нет попыток каких-либо причудливых или декоративных модификаций, но любовная верность изучаемому предмету. Растения на переднем плане обычно не преувеличены и не чопорны; они не образуют арок, рам или бордюров; их изящество ничем не ограничено, их простота не разрушена. Чима да Конельяно на своей картине в церкви Мадонны дель Орто в Венеции подарил нам дуб, инжир, прекрасную "Эрба делла Мадонна" на стене, именно такой букет, который и по сей день можно увидеть растущим на мраморных ступенях этой самой церкви; плющ и другие вьющиеся растения, а также клубничное растение на переднем плане, с только что распустившимися цветами и ягодами, одна наполовину созревшая, другая спелая, все терпеливо и невинно нарисовано с натуры и потому самое божественное. Использование фра Анджелико *oxalis acetosella* столь же точно в изображении, сколь и трогательно по ощущениям.^[7] Папоротники, растущие на стенах Фьезоле, можно увидеть во всей их простоте в архитектуре Гирландахо. Роза, мирт и лилия, олива и апельсин, гранат и виноградная лоза получили свое прекраснейшее изображение там, где они носят священный характер; даже к обычным бананам и мальвам на обочинах дорог Рафаэль прикасается с глубоким почтением; и действительно, за совершенную обработку деталей такого рода, столь же деликатную и нежную, сколь возвышенную и мужественную, мы можем обратиться только к работам этих школ. И на этом их особом совершенстве я должен настаивать тем более настойчиво, что английская школа совершенно пренебрегает им, и с самым печальным результатом многие из наших лучших художников теряют заслуженное звание исключительно из-за его отсутствия, как Гейнсборо; и все они более или менее сдерживаются в своем прогрессе или опошляются в своей цели.

§ 10. Закончить и захотеть этого, насколько это правильно и насколько неправильно.

К несчастью всех честных критиков, вряд ли какое-либо качество искусства заслуживает похвалы независимо от мотива, из которого оно возникло, и места, в котором оно появилось; так что никакой принцип не может быть просто применен, но это будет казаться потворством пороку; в то время как работа по уточнению и объяснению ослабляет силу сказанного и, возможно, не всегда будет воспринята с терпением: точно так же те, кто желает неправильно понять или возразить, всегда могут стать тупыми слушателями или притворными оппонентами. Таким образом, я едва ли осмелюсь настаивать на достоинстве завершенности, чтобы меня не сочли защитником Вуверманса или Джерарда Доу; точно так же я не могу должным образом восхвалять могущество Тинторете, не опасаясь, что меня сочтут враждебно настроенным по отношению к Гольбейну или Перуджино. Дело в том, что и законченность, и порывистость, конкретная мелочность или большая абстракция могут быть признаками страсти или ее обратной стороны; могут быть результатом привязанности или безразличия, интеллекта или тупости. Некоторые люди заканчивают из-за сильной любви к прекрасному в мельчайших

деталей того, что они делают; другие - из-за полной неспособности понять что-либо, кроме деталей; третьи - чтобы показать свою ловкость в обращении с кистью и доказать, что тратят время впустую. Одни порывисты и смелы в обращении из-за того, что им нужно выразить великие мысли, которые не зависят от деталей; другие из-за того, что у них плохой вкус или их плохо учили; третьи из тщеславия, а третьи из-за лени. (Сравните Том II, главу IX, § 8.) Итак, и финиш, и незавершенность верны там, где они являются признаками страсти или мысли, и оба ошибочны, и я думаю, что финиш более презренный из двух, когда они перестают быть таковыми. Современные итальянцы раскрашивают каждый лист лаврового или розового куста, не испытывая ни малейшего чувства к их красоте или характеру и не проявляя ни малейшей искры интеллекта или привязанности от начала до конца. Все лучше этого; и все же самые высшие школы *делают* то же самое, или почти то же самое, но с совершенно разными мотивами и восприятием, и результат божественен. В целом, я полагаю, что крайности добра и зла присущи завершителям, и что какую бы великолепную силу мы ни признавали в таких людях, как Тинторет, какой бы привлекательной метод ни казался Рубенсу, Рембрандту или, хотя и в гораздо меньшей степени, нашему собственному Рейнольдсу, по-настоящему великими людьми все же являются те, кто все делал тщательно и кто, одним словом, никогда не пренебрегал ничем, даже самым незначительным, из того, что создал Бог. И это главный недостаток наших английских пейзажистов, что они не обладают интенсивной всеохватывающей пронизательностью уравновешенного ума; у них нет, за исключением одного или двух случаев, ничего от того чувства, которое Вордсворт демонстрирует в следующих строках:

"Такие прекрасные, такие милые, к тому же такие чувствительные; —
Если бы маленькие цветочки родились, чтобы жить,
Сознавая хотя бы половину того удовольствия, которое они доставляют.
Чтобы этой горной маргаритке была известна
красота ее звездообразной тени, отбрасываемой
на гладкую поверхность этого голого камня."

Это немного хорошая, откровенная картина переднего плана — ошибки быть не может: маргаритка, и тень, и текстура камня, и все такое. Наши художники должны прийти к этому до того, как они выполнят свой долг; и все же, с другой стороны, пусть они остерегаются заканчивать, ради самого завершения, всю свою картину. Земля не должна быть сплошь покрыта маргаритками, и не каждая маргаритка должна иметь свою звездообразную тень; в правильном сокрытии вещей столько же совершенства, сколько и в правильном их выставлении напоказ; и хотя я требую такого же количества специфичности там, где это проявляется природой, я требую равной верности ей там, где она это скрывает. Чтобы правильно нарисовать туман, правильное пространство и правильный свет, часто бывает необходимо не рисовать ничего другого правильно, но при всем этом правило простое: если художник рисует что-то, что он знает и любит, так, как он это знает, потому что любит, будь то прекрасная земляника Симы, или ясное небо Франции, или сверкающий непостижимый туман Тернера, с ним все в порядке; но в тот момент, когда он делает что-либо так, как, по его мнению, это должно быть, потому что ему на это наплевать, он совершенно неправ. Ему нужно только спросить себя, заботится ли он о чем-нибудь, кроме себя; пока он заботится, у него получится хорошая картина; пока он считает себя мерзким человеком. В этом корень порочности всей французской школы. У них

есть трудолюбие, у них есть знания, у них есть власть, у них есть чувства, но не настолько сильные, чтобы заставить их забыть о себе даже на мгновение; главным мотивом неизменно является тщеславие, и, следовательно, картина представляет собой аборт.

§ 11. Открытое небо религиозных школ, как ценно. Горный рисунок Мазаччо. Пейзаж Беллини и Джорджоне.

Возвращаясь к фотографиям религиозных школ, мы обнаруживаем, что их открытое небо также имеет наивысшую ценность. Их ценность такова, что по сравнению с ними нельзя сказать, что ни одна из последующих школ вообще не рисовала небо, а только облака, или туман, или голубые балдахины. Золотое небо Марко Басаити в Венецианской академии полностью пересиливает и делает бесценным творение Тициана рядом с ним. Работы Франсии в галерее Болоњи еще более замечательны, потому что более прохладны по тону и находятся за фигурами при полном освещении. Штрихи белого света на горизонте картины Анджелико "Страшный суд" ощущаются и создаются с равной правдивостью. Величественные и простые формы покоящихся облаков часто выражаются этими художниками возвышенно, но примеров изменчивой формы облаков у них нет. Архитектура, горы и вода этих далей обычно условны; в них можно найти мотивы высочайшей красоты, особенно замечательные по количеству и значению событий; но их можно изучать или принимать только в том особом чувстве, которое их породило. Обычно можно заметить, что все, что было результатом сильной эмоции, плохо видно, если не смотреть на это через посредство такой эмоции, и приведет к выводам, совершенно ложным и опасным, если это сделать предметом хладнокровного наблюдения или объектом систематического подражания. Однако один фрагмент подлинного горного рисунка встречается в пейзаже "Дань уважения" Мазаччо. Невозможно сказать, какие странные результаты могли бы иметь место в этой конкретной области искусства или как внезапно могла бы возникнуть великая школа пейзажа, если бы жизнь этого великого художника была продлена. Об этой конкретной фреске мне будет что сказать позже. Два брата Беллини придали заметный и энергичный импульс пейзажу Венеции, об архитектуре Джентиле я расскажу позже. Работы Джованни, хотя и менее интересны по стилю и не так заметны по месту, но служат в основном своего рода рамкой для его картин, соединяя их с архитектурой церкви, для которых они предназначались, по утонченности исполнения, я полагаю, им нет равных, особенно в переходах, требующих чистой градации, таких как впадины сводов. Картина Веронезе выглядела бы рядом с ним призрачной, картина Тициана - тусклой. Его пейзаж иногда причудлив и странен, как у Джорджоне, и столь же прекрасен по цвету, как за Мадонной в галерее Брера в Милане; но более правдивый фрагмент встречается на картине в Сан-Франческо делла Винья в Венеции; а на картине Святого Иеронима в церкви Сан-Гризостомо пейзаж настолько совершенен и прекрасен, насколько может быть законен любой фон, и, насколько это возможно, прекраснее, чем что-либо из работ Тициана. Он примечателен абсолютной правдивостью своего неба, голубизна которого, чистая, как хрусталь, и при этом глубокая по тону, яркая, как открытый воздух, постепенно переходит к горизонту с осторожностью и почти невообразимой завершенностью; и чтобы получить свет на горизонте, не противореча системе светотени, принятой на рисунках, которые освещены с правой стороны, его пересекают несколько светящихся белых перьев, которым, в свою очередь, противостоит единственная темная горизонтальная линия нижнего облака; а чтобы отбросить все это еще дальше назад, виден венчик дождевых облаков цвета морской волны. более теплый цвет, парящий над горами, подсвеченный на их нижней кромке, чья верность природе, как в оттенке, так и в его легкой и разрушительной форме, в целом является образцовой; блуждание

света среди холмов изучается в равной степени, и все это венчает грандиозное воплощение листьев фигового дерева, о котором идет речь (Том II. Часть III. Глава 5), а также о траве на скалах. Учитывая, что при всей этой тщательности и завершенности на заднем плане нет ничего, что не имело бы значения и необходимости в отношении фигур, и что в самих фигурах достоинство и возвышенность художников высочайшей религиозности сочетаются с силой и чистотой цвета, я думаю, большей, чем у Тициана, это работа, которую можно предложить молодому художнику как почти безупречное руководство во всех отношениях. Пейзаж Джорджоне изобретателен и торжественен, но из-за редкости даже его именных работ я не осмеливаюсь говорить о нем в общих чертах. Это, безусловно, условно, и, как мне кажется, изучать его следует скорее по цвету и мотивам, чем по деталям.

§ 12. Пейзаж Тициана и Тинторетто.

О Тициане и Тинторетто я уже говорил. Последний во всех отношениях более великий мастер, никогда не злоупотребляющий преувеличенным колоритом Тициана и достигающий гораздо более совершенного освещения; его понимание природы более обширно, а его взгляд на нее более образен (случайные упоминания о его пейзаже можно найти в главе "Проницательное воображение" второго тома), но обычно он слишком нетерпелив, чтобы донести свои мысли так же далеко или реализовать их с такой же основательностью, как у Тициана. В картине Святого Иеронима последнего в галерее Брера есть превосходный пример того, как объекты пейзажа могут быть либо предложены, либо доработаны в соответствии с их местом и притязаниями. Более крупные элементы земли, листвы и драпировки, а также лев в нижнем ракурсе выполнены с неброскостью, которая не допускает пристального рассмотрения и которая, если бы не находилась в тени, была бы оскорбительной для большинства наблюдателей. Но на скале над львом, где он обращен к свету и где должен обитать глаз, есть веночек из плюща, каждый лист которого нарисован отдельно с величайшей точностью и тщательностью, а рядом с ним ящерица, которую изучают с такой же серьезностью, но всегда с тем правильным величием манеры, на которое я ссылался в предисловии. Тинторет редко достигает или пытается проработать содержание и цвет этих объектов, но он еще более правдив и уверен в своей передаче всех великих персонажей конкретной формы, и как художник Пространства он стоит совершенно особняком среди умерших мастеров; будучи первым, кто ввел легкость и нечеткость прикосновения, которые выражают эффекты светящихся объектов, видимых через большие воздушные пространства, и принципы воздушного цвета, которые с тех пор были применены Тернером в других областях. Я считаю его самым могущественным художником, которого видел мир, и что ему помешали стать также самым совершенным, отчасти из-за неблагоприятных обстоятельств его положения и образования, отчасти из-за полноты и стремительности его собственного ума, отчасти из-за недостатка религиозного чувства и сопутствующего ему восприятия красоты; ибо его благородное обращение с религиозной тематикой, несколько примеров которого я привел в третьей части, по-видимому, является результатом только того понимания, которое большой и хорошо развитый интеллект обязательно проявляет в отношении любого предмета, представленного ему, и ему недостает признаков истинного искусства. больше замкнутости и священных симпатий.

Но каких бы успехов ни добился Тинторет в способах художественной обработки, нельзя считать, что он расширил сферу ландшафтной концепции. Он не обращал внимания даже на материалы и мотивы, столь необычайно богатые цветом, которые всегда были вокруг него в его родной Венеции. Все части венецианского пейзажа, представленные им, обработаны условно и

небрежно; архитектурные особенности полностью утрачены, море отличается от неба только более темным зеленым цветом, в то время как для самого неба он использовал только те формы, которые повторялись снова и снова на протяжении веков, хотя и с меньшей осязаемостью и завершенностью. Я полагаю, что из горных пейзажей он не оставил ни одного примера, столь далеко зашедшего, как приведенный выше пример Джона Беллини.

§ 13. Школы Флоренции, Милана и Болоньи.

Флорентийская и амбрийская школы не дают нам примеров пейзажа, за исключением того, что было привнесено их первыми мастерами и постепенно вытеснено архитектурой эпохи Возрождения.

Пейзаж леонардо оказал неблагоприятное воздействие на искусство, насколько это вообще имело значение. В проработке деталей он граничит с орнаментом, в очертаниях своих скал у него есть все недостатки и мало что от чувства прежних людей. За "Жертвоприношением ради друзей" Джотто в Пизе стоит чудесный эпизод со скалой, маленький фонтан, бьющий у подножия горы и струящийся прочь, его русло отмечено ветвями тростника, последние, конечно, достаточно формальны и всегда по три раза, но все же с ощущением природы, пронизывающим все вокруг, чего совершенно нет у скал Леонардо в "Святом Семействе" в Лувре. Последние гротескны, но не идеальны, и экстраординарны, но не впечатляют. Эскиз во Флорентийской Уффици украшен красивой листвой, и, конечно, во всех работах такого человека, как Леонардо, есть определенное достоинство, которое я бы не стал недооценивать, но наше восхищение им в этой конкретной области должно быть определенным, а наше следование - осторожным.

Насколько я знаю, со времен Тинторета в пейзаже не было достигнуто никаких успехов; сила искусства постепенно покидала производные школы; различные степени ума или чувства проявлялись в более или менее блестящем конвенционализме. Когда-то я предполагал, что в ландшафте Доменикино есть какая-то жизнь, но в этом я, должно быть, ошибался. Человек, написавший "Мадонну дель Росарио" и "Мученичество святой Агнессы" в галерее Болоньи, явно неспособен сделать что-либо хорошее, великое или праведное в какой бы то ни было области, способом или видом деятельности.^[8]

§ 14. Клод, Сальватор и Пуссены.

Хотя, однако, в тот период общее понимание школ постоянно сокращалось, Клод преподнес миру подарок, за который мы, возможно, едва ли достаточно благодарны, из-за того, что впоследствии мы часто им пользовались. Он поместил солнце на небесах и был, я полагаю, первым, кто попытался сделать что-то похожее на воплощение настоящего солнечного света в туманном воздухе. Он дает первый пример изучения природы ради нее самой, и, принимая во внимание неблагоприятные обстоятельства его образования и его очевидную интеллектуальную неполноценность, большего от него вряд ли можно было ожидать. Его ложный вкус, навязанная композиция и невежественная передача деталей, возможно, нанесли искусству больше вреда, чем пользы от сделанного им дара. Характер его собственного ума необычен; я не знаю другого примера, когда человек постоянно работал на природе с желанием

быть правдивым и никогда не достигал способности правильно рисовать даже сук дерева. Сальватор, человек, изначально наделенный гораздо большей силой ума, чем Клод, был совершенно неверен своей миссии и, я полагаю, не оставил нам никакого подарка. Все, что он делал, очевидно, было сделано ради демонстрации собственной ловкости; никакой любви ни к чему нет; его выбор пейзажных черт продиктован не восторгом от возвышенного, а простым животным беспокойством или свирепостью, руководимым силой воображения, которой он не мог полностью лишиться. Он не сделал ничего такого, чего другие не сделали бы лучше или чего было бы лучше не делать; в природе он принимает искажение за энергию, дикость - за возвышенность; в человеке нищете - за святость, а заговор - за героизм.

Пейзаж Николо Пуссена демонстрирует большую силу и обычно составлен и проработан на правильных принципах (сравните предисловие ко второму изданию), но я не знаю ничего нового или особенного в нем; это изящное сочетание качеств, которые можно найти у других мастеров более высокой ступени. По отделке он уступает творчеству Леонардо, по изобретательности - Джорджоне, по правдивости - Тициану, по изяществу - Рафаэлю. Пейзажи Гаспара полны серьезного чувства и часто ценного и торжественного колорита; в остальном они лишены добродетели, полны самого приниженного маньеризма, и я полагаю, что восхищение ими привело к широкому распространению зла среди современных школ.

§ 15. Немецкий и фламандский пейзаж.

Развитие ландшафта к северу от Альп представляет нам те же общие фазы с изменениями, зависящими частично от меньшей интенсивности восприятия, частично от меньшей доступности ландшафтного материала. Работы религиозных художников трактуются с той же нежной завершенностью; но буйство фантазии иногда уменьшает влияние воображения, а отсутствие итальянской силы страсти допускает более терпеливую и несколько менее интеллектуальную проработку. У многих очевидна болезненная привычка ума терять из виду равновесие и взаимосвязи вещей, так что они становятся напряженными в мелочах, мрачно незначительных, как у Альберта Дюрера; и это сочетается с лихорадочной работой воображения, которая, по-видимому, является результатом определенных обычных состояний физического здоровья, а не умственной культуры (и для современных немцев болезнь без силы в высшей степени характерна); но при всем этом в этих школах есть добродетели самого высокого порядка, и я сожалею, что моих знаний недостаточно, чтобы признать, что я даю какое-либо представление о них. подробный отчет о них.

В пейзажах Рембрандта и Рубенса мы видим северную параллель могуществу венецианцев. Среди офортов и рисунков Рембрандта можно найти пейзажные размышления, достойные Тициана, и этюды с натуры высочайшей точности; но его система светотени была несовместима с радостью, а его особые способы переживания - с изяществом природы; и, насколько мне известно, я не могу назвать ни одной работы на холсте, в которой он воплотил бы достоинство своих запечатленных концепций или проявил какое-либо восприятие новых истин.

Не так обстоит дело с Рубенсом, который, возможно, подарил нам первые образцы совершенно нетрадиционного, незатронутого пейзажа. Его обращение здоровое, мужественное и рациональное, не очень ласковое, но часто снисходительное к мельчайшим деталям; всегда, насколько это возможно, чистое, убедительное и освежающее, совершенное по композиции и

изумительное по цвету. Во дворце Питти лучший из двух пейзажей Рубенса был помещен рядом с характерной и великолепно выполненной картиной Тициана "Женитьба святой Екатерины". Если бы не величие линий и торжественное чувство в "стаде овец" и фигурах последней работы, я сомневаюсь, что все его сияние и глубина тона могли бы выдержать его насыщенный зеленый и синий цвета на фоне открытого, пронизывающего солнечного света Флеминга. Я не хочу ставить искусство Рубенса в один ряд с искусством Тициана, но всегда следует помнить, что Тициан почти никогда не рисует солнечный свет, а некий переливчатый сумрак, в котором столько же человеческих эмоций, сколько и имитационной правды, —

"Облака, собирающиеся вокруг заходящего солнца,
Действительно приобретают трезвый оттенок от ока,
Который следил за смертностью человека":

и что искусство такого рода всегда должно выглядеть неудачным по сравнению с менее патетичным изложением фактов.

Следует, однако, отметить, что вольности, взятые Рубенсом в конкретных случаях, настолько же смелы, насколько искренни его общие заявления. В только что рассмотренном пейзаже горизонт представляет собой косую линию; на закате в нашей собственной галерее многие тени падают под прямым углом к свету; а на картине в галерее Далвича зритель видит радугу со стороны солнца.

Эти смелые и откровенные вольности не следует рассматривать как умаляющие звание художника; они обычно характерны для тех умов, чье понимание природы настолько определено и обширно, что позволяет им бесстрашно приносить правду действительности в жертву правде чувства. Однако молодой художник должен иметь в виду, что величие художника заключается не в том, что он берет, а в том, что он искупает их.

§ 16. Низшие голландские школы.

Среди признанных пейзажистов голландской школы мы находим много искусного подражания определенным видам природы, обычно замечательного своим настойчивым неприятием всего великого, ценного или волнующего в изучаемом объекте. Однако там, где они проявляют настоящее желание изобразить то, что они видели, насколько они это видели, в них, конечно, есть много поучительного, как в Кейпе и в офортах Ватерлоо, в которых есть даже очень нежное и неподдельное чувство; и так же у некоторых из их художников-архитекторов. Но цель огромного количества из них - просто продемонстрировать ловкость рук того или иного рода, и их воздействие на общественное сознание настолько пагубно, что, хотя я не отрицаю преимущества, которое художник с реальными суждениями может извлечь из изучения некоторых из них, я полагаю, что лучшим покровительством, которое любой монарх мог бы оказать искусству, было бы собрать все их в большой галерее и сжечь дотла.

§ 17. Английская школа Уилсона и Гейнсборо.

Переходя к английской школе, мы находим связующее звено между ними и итальянцами, сформированное Ричардом Уилсоном. Если бы этот художник учился при благоприятных обстоятельствах, есть свидетельства того, что он обладал бы достаточной силой, чтобы создать оригинальную картину; но, испорченный изучением Пуссена и сбором своих материалов главным образом в их области, в районе вокруг Рима — районе особенно неблагоприятном,

поскольку здесь нет чистой или здоровой природы, но есть больная и разросшаяся флора среди наполовину развитых вулканических пород, рыхлых известковых конкреций и трухлявых обломков зданий, - дух которого, как я полагаю, особенно противоположен естественному тону английского ума, его оригинальность была полностью подавлена. , и, хотя он рисует мужественно и иногда достигает изысканных оттенков цвета, как на маленькой и очень ценной картине, принадлежащей мистеру Роджерсу, а иногда проявляет некоторую свежесть чувств, как на Вилле Мецената в нашей Национальной галерее, все же его картины в целом представляют собой всего лишь разбавленные адаптации Пуссена и Сальватора, без достоинства одного или другого.

Не такой Гейнсборо, великое имя у него, будь то английская или любая другая школа. Величайший колорист со времен Рубенса и последний, я думаю, из настоящих колористов; то есть из тех, кто был полностью знаком с силой своего материала; чистый в своем английском чувстве, глубокий в своей серьезности, грациозный в своей веселости, тем не менее, из его достоинства можно сделать определенные выводы, которые я все же боюсь делать, потому что мои знания о его пейзажных работах недостаточно обширны, чтобы оправдать меня говорить о них решительно; но из всего, что я знаю, следует отметить, что это скорее мотивы чувства и цвета, чем серьезные исследования; что их исполнение в какой-то степени воспитан и всегда тороплив; что им совершенно не хватает нежных деталей, о которых я уже говорил; и что их цвет в какой-то мере зависит от битумно-коричневого и обычного зеленого, в которых больше научного, чем истинного. Эти недостатки могут быть достаточно отмечены на великолепной картине, представленной им Королевской академии, и проверены сравнением ее с работой Тернера (Лланберис) в той же комнате. Ничто не может быть более притягательно сияющим или воздушным, чем даль Гейнсборо, ничто не может быть более смелым или изобретательным, чем формы его утесов и распространение на них широкого далекого света там, где вульгарный художник создал бы им мрачный контраст. Но будет обнаружено, что свет вдалеке усиливается из-за сильного преувеличения сумрака в долине; что формы зеленых деревьев, на которые падает основной свет, небрежны и неэффективны; что очертания скал столь же поспешны; и что ни один объект на переднем плане не обладает достаточной четкостью, чтобы глаз мог остановиться на нем. "Тернер", картина, по первому впечатлению гораздо более слабая и в целом уступающая по качеству и ценности отдельных оттенков, тем не менее, в конце концов окажется более выразительной, потому что не преувеличена; ее мрачность умеренна и воздушна, ее свет глубок по тону, ее цвет совершенно нетрадиционен, а формы ее скал изучены с самой преданной тщательностью. Гейнсборо завершает серию художников, связанных со старшими школами. Кто из тех, кто еще жив или недавно погиб, первым дал импульс современному пейзажу, я не берусь решать. Подобные вопросы скорее вызывают зависть, чем интересны; особый тон или направление любой школы, как мне кажется, всегда были результатом скорее определенных черт национального характера, ограниченных определенными периодами, чем индивидуального преподавания; и, особенно среди современников, то, что было хорошего в каждом мастере, обычно было оригинальным.

§ 18. Констебль Кэлкотт.

Я уже упоминал о простоте и серьезности ума Констебла, о его решительном разрыве со школьными законами и о его досадной ошибке с другой стороны. Необучаемость, по-видимому, была главной чертой его характера, и в том, как он относится к самой природе, ощущается соответствующий недостаток почитания. Его раннее образование и связи также были против

него; они вызвали в нем болезненное предпочтение предметов низкого порядка. Я никогда не видел ни одной его работы, в которой были бы какие-либо признаки его умения рисовать, и поэтому даже самые необходимые детали нарисованы им неэффективно. Его работам также в высшей степени недостает как покоя, так и утонченности, и шутливый комплимент Фузели слишком справедлив; ибо дождливая погода, которой наслаждается художник, в равной степени лишена величия шторма и прелести тихой погоды: это погода в шинели, и ничего более. В уме ощущается странная нехватка глубины, которая не находит удовольствия ни в солнечных лучах, кроме тех, что болезненно пробиваются сквозь облака, ни в листве, кроме того, что колеблется на ветру, ни в самом свете, кроме того, что он мерцающий, блестящий, беспокойный и слабый. Тем не менее, со всеми этими выводами, его работы заслуживают глубокого уважения как полностью оригинальные, полностью честные, свободные от аффектации, мужественные по манерам, часто удачные в холодных тонах, и особенно воплощающие определенные мотивы английского пейзажа, возможно, с такой же любовью, с какой этот пейзаж, если только он не рассматривается через посредство чувств, почерпнутых из высших источников, способен вдохновлять.

На работы Кэлкотта, какой бы высокой ни была его репутация, я бы смотрел с гораздо меньшим уважением; я не вижу в художнике никаких предпочтений или привязанностей; в нем нет тенденции, которой мы могли бы посочувствовать, и ни в одной из его работ нет никаких признаков стремления, усилия или наслаждения. Он, по-видимому, завершал их методично, был доволен ими, когда они были завершены, считал их хорошими, законными, правильными картинами; возможно, в некоторых отношениях они лучше натуры. Он написал все сносно и ничего превосходно; он не сделал нам никакого подарка, не осветил нас, и хотя он создал одну или две ценные работы, из которых лучшая, которую я знаю, - "Морской пехотинец" сэра Дж. Суинберна, я полагаю, что в будущем им не будет места среди тех, кого считают представителями английской школы.

§ 19. Своеобразная тенденция современного пейзажа.

Следует помнить, что во всем спектре старинного искусства мы не нашли ни одного примера точного изображения горных пейзажей, за исключением выцветшего фона Мазаччо: ничего, кроме скалистых возвышенностей, волнистых холмов или фантастических утесов, да и то обработанных в целом в типичных формах. Более конкретное изучение гор, по-видимому, совпало с наиболее искусной практикой акварели; но это допускает сомнение в том, был ли выбор предмета продиктован средством передвижения, или, как я скорее думаю, при использовании наиболее подходящих средств руководствовались тенденцией национального чувства. В чем-то это связано с возросшим спросом на более легкие произведения искусства, а во многом с ощущением качества объектов, которые сейчас называются живописными и которые, по-видимому, имеют исключительно современное происхождение. Из какого чувства возник характер архитектуры и костюма средневековья или с какой привязанностью к их формам относились изобретатели, я совершенно не в состоянии догадаться; но в этом, я думаю, мы можем быть уверены, что естественный инстинкт и детская мудрость тех дней совершенно отличались от современного чувства, которое, по-видимому, зародилось в отсутствии таких объектов и основано скорее на странности их появления, чем на какой-либо реальной привязанности к ним; и которое, безусловно, настолько поверхностно и неэффективно, что большинство немедленно и всегда приносит его в жертву моде, комфорту или экономии. . И все же я верю, что к этому примешивается здоровая, хотя и слабая любовь к природе, природе

чистой, отдельной, счастливой, которая также свойственна современным людям; и как признаки этого чувства или служители ему, я с благоговением смотрю на многие работы, которые с технической точки зрения имеют второстепенное значение.

§ 20. Г. Робсон, Д. Кокс. Неправильное использование термина "стиль".

Я сам многим обязан учениям и еще большим удовольствием покойного Дж. Робсона. Недостатков в них множество, много плохого рисунка, много навязанного цвета, много излишней отделки, мало того, что художники называют композицией; но есть глубокая привязанность к нарисованному; они серьезны и спокойны в высшей степени, определенные качества атмосферы и фактуры в них никогда не были превзойдены, и определенные факты горного пейзажа всегда выражались только ими, как, например, тишина и глубина горных озер с перевернутыми образами их темноты, перечеркнутыми мягкими линиями слегка прикасающихся ветров; торжественный румянец коричневого папоротника и пылающая вересковая пустошь в вечернем свете. ; пурпурная громада гор вдаль, виднеющаяся на фоне ясных тихих сумерек. С не меньшей благодарностью я смотрю на рисунки Дэвида Кокса, которые, несмотря на их небрежное и, казалось бы, небрежное исполнение, не менее серьезны по своему смыслу и не менее важны по своей правдивости. Однако, рассматривая те современные произведения, в которых особенно ярко проявляются определенные способы исполнения, я должен особо настаивать на этом общем принципе, применимом ко всем эпохам искусства; то, что обычно называют стилем или манерой художника, во всяком хорошем искусстве является не чем иным, как лучшим средством достижения конкретной истины, к которой стремился художник; это не присущий ему способ постижения тех же истин, что и у других людей, но *единственный* способ получения конкретных фактов, которые он желает, и который, если бы другие захотели выразить эти факты, они также должны были бы перенять. Все привычки исполнения, которые сохраняются без такой необходимости, но потому, что художник изобрел их или желает показать в них свою ловкость, совершенно низки; ибо каждый хороший художник сталкивается с такими трудностями в достижении цели, которую он видит и желает, что у него не остается ни времени, ни сил на хитрости на пути к ней; он хватается за самые легкие и лучшие средства, которые он может найти; возможно, что такие средства могут быть единичными, и тогда скажут, что его *стиль* странный; но это вообще не стиль, это выражение определенной вещи в тексте. *единственный* способ, которым это, возможно, можно сказать. Таким образом, очертания тростникового пера и своеобразный штрих Прута, которые часто рассматриваются просто как манера, на самом деле являются единственным средством выражения крошащегося характера камня, которое любит и желает художник. Этот характер никогда не был выражен иначе, как им самим, и никогда не будет выражен иначе, как его средствами. И чрезвычайно важно отличать этот вид необходимой и добродетельной манеры от общепринятых манер, очень распространенных в производных школах, и всегда вызывающих полное презрение, когда художник, ничего не желая и ничего не чувствуя, выполняет все в своей особой манере и учит подражающих ученых, как с трудом делать то, что могло бы быть сделано с легкостью. Верно, что иногда бывают случаи, когда великие мастера использовали разные средства для достижения одной и той же цели, но в этих случаях они всегда выбирали те, которые казались им самыми короткими и полными; их практика никогда не предписывалась притворством или продолжалась по привычке, за исключением тех случаев, когда этого следовало ожидать от такой слабости, которая свойственна всем людям; от рук, которые с наибольшей готовностью выполняют то, что они больше всего привыкли делать, и умов, всегда склонных предписывать рукам то, что они могут делать с наибольшей готовностью.

Воспоминание об этом удержит нас от обиды на распущенное обращение Дэвида Кокса. Нет никаких других средств, с помощью которых можно было бы достичь его цели. Рыхлость, прохлада и влажность его травы; шелестящая смятая свежесть его широколиственных сорняков; игра приятного света на его густо поросших вереском пустошах или плещущемся песке; таяние клочьев белого тумана в падающей над головой синеве - все это было полностью зафиксировано только им, и то, что есть случайного в его способе достижения этого, изящно соответствует случайной части самой природы. И все же он способен на большее, и если он будет постоянно изображать то, что ниже его возможностей, то то, что началось с чувства, обязательно закончится образом. Он пишет слишком много маленьких картинок и, возможно, в последнее время позволил своему необычному исполнению быть более очевидным, чем необходимо. В этом он сам лучший судья. Почти за все ошибки такого рода несет ответственность публика, а не художник. В предисловии я упомянул об одной из его более грандиозных работ — такой, которую я всегда хотел бы видеть написанной им; другая, я думаю, еще более прекрасная, "Красный закат на далеких холмах", почти непревзойденная по правдивости и силе цвета, была написана им несколько лет назад и, я полагаю, находится в его личном владении.

§ 21. Копли Филдинг. Явления отдаленного цвета.

Заслуженная популярность Копли Филдинга сделала для меня менее необходимым часто ссылаться на его работы на следующих страницах, чем это было бы в противном случае, тем более что мои собственные симпатии и удовольствия настолько полностью направлены в русло, которое приняло его искусство, что я боюсь доверять им слишком сильно. И все же мне, возможно, будет позволено говорить о себе постольку, поскольку я полагаю, что мои собственные чувства отражают чувства определенного класса; и я полагаю, что есть много людей, которые, подобно мне, в какой-то период своей жизни получали более сильное и здоровое удовольствие от работ этого художника, чем от каких-либо других; здоровое, потому что всегда основывалось на его верном и простом изображении природы, причем природы очень милой и впечатляющей, совершенно свободной от грубости, насилия или вульгарности. Впоследствии будут найдены различные упоминания о том, чего он достиг: то, что я сейчас собираюсь сказать о том, чего он *не* достиг, заключается не в обесценивании того, чего он достиг, а в сожалении о том, что его способности высокого порядка остаются в какой-либо мере бездействующими.

Он слишком много потекает себе в использовании грубого цвета. Чистый кобальт, ярко-розовый и пурпурный часто встречаются на его дистанциях; чистые сиенны и другие коричневые тона на его переднем плане, и они выражают не столько освещенный, сколько местный колорит. В следующих главах читатель обнаружит, что я не сторонник приглушенных тонов; но грубый цвет - это не яркий цвет, и до сих пор не было создано благородного или блестящего цветового произведения, реальная форма которого зависела бы не от приглушения его оттенков, а от их возвышения.

Возможно, это один из самых трудных уроков в искусстве, который заключается в том, что теплые цвета расстояния, даже самые яркие, приглушаются воздухом, чтобы никоим образом не походить на тот же цвет, который виден на объекте переднего плана; так что роза заката на облаках или горах имеет серый оттенок, который отличает ее от розового цвета листа цветка; и смешивание этого серого цвета расстояния, ни в малейшей степени не умаляя выражения

интенсивной и совершенной чистоты цвета внутри и отдельно, является, возможно, последним достижением великого пейзажиста-колориста. Точно так же синева расстояния, какой бы интенсивной она ни была, - это не синева ярко-синего цветка, и она отличается от него не просто другой текстурой, но определенным смещением и током теплого цвета, которого совершенно нет во многих синих далях Филдинга; и, следовательно, во всех ярких отдаленных цветах; в то время как на переднем плане, где цвета могут быть и должны быть чистыми, все же то, что любой из них выражает свет, можно почувствовать только там, где есть точное соответствие их относительным теням, которое мы находим в работах Джорджоне. , Тициан, Тинторет, Веронезе, Тернер и все другие великие колористы в той мере, в какой они таковы. К подобному соотношению света и тени Филдинг совершенно равнодушен, так что его передние планы постоянно приобретают вид перегруженного местного колорита вместо солнечного, а его фигуры и крупный рогатый скот выглядят прозрачными.

§ 22. Красота горы на переднем плане.

Опять же, отделка передних планов Филдинга, что касается их прорисовки, ничтожна без точности, многочисленна без мысли и запутанна без тайны. Там, где исполнение кажется в какой-то мере случайным, как у Кокса, оно может быть воспринято как репрезентативное то, что случайно по своей природе; но на переднем плане Филдинга нет случайной ни одной части; очевидно, что она обработана и переработана, усеяна точками, стерта и закончена с большим трудом, и там, где добродетель, игривость и свобода случайности таким образом устранены, их место должно занять одно из двух добродетелей. Либо у нас должен быть глубоко изученный и наделенный воображением передний план, каждая часть которого необходима для любой другой, и каждая искра света которого необходима для благополучия целого, наиболее выдающимися примерами чего являются передние планы Тернера в *Liber Studiorum*, которые я знаю, либо у нас должна быть в какой-то мере ботаническая точность и реализация ранних мастеров. Ни одно из этих достоинств не присуще Фильдингу. Его черты, хотя и сгруппированы с чувством, все же разрозненны и несущественны. Любое из них может быть изменено многими способами без причинения вреда; между ними нет пропорциональной, необходимой, неизменной связи; нет доказательств изобретения или тщательной мысли, в то время как, с другой стороны, нет ботанической или геологической точности, равно как и какой-либо точки, на которой взгляд мог бы остановиться с полным удовлетворением от ее реализации.

Кажется странным, что художнику с таким острым чувством детали горного переднего плана не кажутся непреодолимо привлекательными и не побуждают его к более тщательному изучению. Нет ни осколка его живой скалы, ни пучка его вересковой травы, на которых не было бы восхитительных проявлений Божьего действия в связи с этим. Гармония цвета местных лишайников лучше, чем у Тициана; переплетенные колокольчики кампанулы и вереска лучше, чем все арабески Ватикана; они не нуждаются ни в улучшении, ни в расположении, ни в переделке, ничего, кроме любви, и каждое их сочетание отличается от любого другого, так что художнику нет необходимости повторяться, если он только хочет быть правдивым; однако Филдинг в последнее время полностью пренебрегает всеми этими источниками силы; на всех его передних планах есть свидетельства того, что это всего лишь домашние изобретения, и, как все домашние изобретения, они демонстрируют постоянное сходство. и повторения; художник явно смущен без своей изрытой колеями дороги посередине и заболоченного пруда сбоку, который он недавно нарисовал четкими линиями ярко-синего цвета: нет ни одного камня, даже самого близкого и важного, на котором были бы настоящие лишайники, или изученная форма,

или что-то еще, что могло бы занять ум больше, чем определенные вариации темно- и светло-коричневого. Те же недостатки следует найти и в его нынешней картине с изображением листвы, ни стебли, ни листва никогда не изучались с натуры; и об этом тем более следует сожалеть, потому что в более ранних работах художника было много замечательного рисунка, и все же его сила иногда проявляется в его более крупных работах, таких как "Болтонское аббатство на холсте", которое было, — я не могу сказать, выставлено, — но находилось в залах Королевской академии в 1843 году.^[9] Я должен был бы сделать предыдущие замечания с большей нерешительностью, но из сравнения при рассмотрении работ такого рода с более легким орнаментом акварельных залов кажется очевидным, что художник осознает недостатки этих последних и уступает в чем-то из того, чего он сам желал бы, тому, что, как он обнаружил, соответствует чувствам большинства его поклонников. Это опасная скромность, особенно в наши дни, когда суждения многих людей столь же искусственны, сколь холодны их чувства.

§ 23. De Wint.

В набросках Де Винта есть много поучительного и заслуживающего высокой оценки. Однако следует помнить, что даже стремление к истине, каким бы решительным оно ни было, будет иметь ограниченные и несовершенные результаты, когда его главным мотивом является гордость за то, что оно правдиво; и я боюсь, что эти работы, какими бы возвышенными, несомненно, ни были многие из них, свидетельствуют скорее о точности зрения и восприятию цвета, чем об упражнении мысли. Их истинный эффект часто приобретает слишком дорогой ценой из-за потери всей красоты формы и высшей утонченности цвета; однако есть недостатки, на которых я не буду настаивать, поскольку ценность эскизов, насколько это возможно, велика; они сослужили хорошую службу и подали хороший пример, и какими бы ни были их недостатки, в них есть свидетельство того, что художник всегда делал то, что считал правильным.

§ 24. Влияние гравюры Дж. Д. Хардинга.

Влияние мастеров, о которых мы до сих пор говорили, распространяется только на тех, кто имеет доступ к их настоящим работам, поскольку особые качества, которыми они отличаются, никоим образом не могут быть переданы гравером. Те, о ком мы будем говорить дальше, известны публике в значительной степени благодаря помощи гравера; и хотя их влияние, таким образом, очень далеко простирается, способы их работы, возможно, в некоторой степени изменены привычным обращением к будущему переводу в светотень; обращением, которое действительно полезно с точки зрения заботы, которую оно вызывает в отношении расположения светотени и объяснения форм, но которое вредно, поскольку оно предполагает зависимость скорее от количества живописного материала, чем от насыщенного цвета или простой обработки, и поскольку оно допускает ленивое уменьшение из-за размера и легкости исполнения.

Мы не были бы справедливы к нынешним работам Дж. Д. Хардинга, если бы не приняли во внимание это влияние. Несколько лет назад ни один из наших художников не работал более кропотливо и не добивался более насыщенного цвета и фактуры; большой рисунок, находящийся во владении Б. Г. Виндуса, эскавайра из Тоттенхэма, представляет большую ценность как пример его манеры того периода; манеры не только осторожной, но и серьезной, свободной от какой бы то ни было аффектации. Отчасти из-за привычки делать легкие рисунки для гравиров, а отчасти также, я полагаю, из-за чрезмерного стремления к видимости ловкости в исполнении, его рисунки в последние годы стали менее цельными; однако не без того, что

взамен он приобрел определенные блестящие качества, которые очень ценны при обработке некоторых более свободных участков сюжета. На следующих страницах приведены частые примеры обширных знаний и разнообразных способностей этого художника. Ни то, ни другое, возможно, не пользуется заслуженной оценкой среди художников из-за определенной холодности чувств при выборе темы и постоянного предпочтения живописного впечатляющему; это, возможно, ни в чем не проявляется так отчетливо, как в малом интересе, обычно проявляемом к его небесам, которые, будучи воздушными и выразительными в пространстве и движении, удовлетворяют его, хотя и лишены сюжета, силы или характера: исключение следует сделать в пользу очень величественного восхода солнца в Швейцарских Альпах, выставленного в 1844 году, где в какой-то мере проявилась реальная сила художника, хотя я убежден, что он все еще способен творить гораздо более великие вещи. Таким образом, в своей листе он склонен приносить достоинство своих деревьев в жертву их дикости и терять лес в зарослях, и при этом он вовсе не достаточно точен в своем выражении вида или осознании близких частей. Следует отметить, что это недостатки чувства, а не восприятия, поскольку мало кто может сравниться с ним в быстроте схватывания материальной истины.

Очень большое влияние на современное искусство следует приписать работам Сэмюэля Праута; и поскольку есть некоторые обстоятельства, связанные с его трактовкой архитектурного предмета § 25. Сэмюэл Праут. Ранняя живопись архитектуры, насколько несовершенная. рассмотрение которых не входит в сферу следующих глав, я попытаюсь здесь отметить наиболее важные из них.

Давайте на мгновение вернемся к архитектурному рисунку более ранних времен. Я полагаю, что до времен Беллини в Венеции и Гирландахо во Флоренции не было примеров чего-либо, выходящего за рамки традиционного представления архитектуры, часто богатой, причудливой и полной интереса, как, например, аннотация Мемми к Флорентийскому кафедральному собору в Сета. Мария Новелла; но ее нельзя отнести к каким-либо подлинным попыткам репрезентации. Вызывает большое сожаление тот факт, что сила и обычай внедрять хорошо нарисованную архитектуру должны были иметь место только тогда, когда сам архитектурный вкус был испорчен, и что архитектура, представленная Беллини, Гирландаджо, Франчия и другими терпеливыми и сильными мастерами пятнадцатого века, относится исключительно к стилям возрождения; в то время как их рисунок дает мало того, что представляет большой интерес для архитектурного рисовальщика как такового, всегда руководствуясь ссылкой на его подчиненное положение, так что все сильные тени и игра цвета (наиболее справедливо) заменяются спокойными и равномерными. оттенки серого и светотень предельной простоты. Что бы они ни решили сделать, они делали это с непревзойденным величием (обратите особое внимание на светотень квадратного окна мастерской Гирландахо, которая так восхищала Вазари в Сете. Мария Новелла; и смелое использование части перспективы в Приветствии, напротив того места, где он нарисовал лестничный пролет, спускающийся впереди, хотя картина находится на высоте двенадцати футов над глазом); и все же это величие во всех этих людях проистекает скорее из общей мощи, полученной при рисовании фигуры, чем из какого-либо определенного знания относительно вещей, представленных в этих вспомогательных частях; так что, хотя в некоторых моментах ни один художник не может сравниться с этими вспомогательными элементами, если только он не был во всех отношениях таким же великим, как Гирландаджо или Беллини, в других это возможно для него, с гораздо большей низшие силы, чтобы получить представление более точное и интересное.

Чтобы прийти к пониманию этого, мы должны кратко отметить несколько способов, с помощью которых архитектура сама по себе приятна для ума, особенно влияние на характер здания, которое следует отнести к признакам возраста.

§ 26. Влияние возраста на здания, насколько это желательно.

Во-первых, очевидно, что если дизайн здания изначально был плохим, то единственным достоинством, которым оно когда-либо могло обладать, были знаки древности. Все, что в этом мире расширяет сферу привязанности или воображения, заслуживает почтения, и все те обстоятельства, которые расширяют ее, укрепляют нашу память или ускоряют наше представление о мертвых; следовательно, нелегко разрушить что-либо старое, особенно потому, что, даже с помощью всех доступных записей прошлого, мы, живые, занимаем пространство, имеющее слишком большое значение и представляющее интерес в наших собственных глазах; мы слишком часто смотрим на мир как на свой собственный, слишком часто, как если бы мы владели им и будем владеть вечно, и забываем, что это всего лишь гостиница, частью которой мы являемся. какое-то время мы занимаем апартаменты, в которых раньше жили другие люди получше нас, которые сейчас находятся там, где мы хотели бы быть с ними. К счастью для человечества, в качестве некоторого противовеса той жалкой любви к новизне, которая берет начало в эгоизме, поверхностности и тщеславии, и которая особенно характерна для всех вульгарных умов, в более глубоких уголках сердца укоренилась такая привязанность к признакам возраста, что глаз радуется даже повреждениям, которые являются работой времени; не иначе, как в полученных таким образом формах и цветах есть настоящая и абсолютная красота, на которую удачно заменены первоначальные линии архитектуры, если только они не были действительно очень величественными, так что вряд ли найдется здание столь уродливое. но что это может быть сделано приятным объектом благодаря такой видимости. Было бы нелегко, например, найти менее приятное произведение архитектуры, чем часть фасада Королевского колледжа в Оксфорде, которая только что была отреставрирована; и все же я полагаю, что мало кто мог бы смотреть с полным безразличием на заплесневелую и облупленную поверхность оолитового известняка до его реставрации. Если, однако, характер здания заключается в мельчайших деталях или множестве линий, то дурное или доброе влияние возраста на него должно в значительной степени зависеть от вида искусства, материала и климата. Например, Парфенону повредили бы любые отметины, нарушающие контуры его скульптур; а любые линии чрезвычайной чистоты или цвета первоначальной гармонии и совершенства подвержены повреждениям, и их плохо заменить на заплесневелые края или коричневые пятна от непогоды.

Но поскольку вся архитектура задумана или должна быть долговечной и черпать часть своего великолепия из древности, все искусство, которое подвержено смертельному ущербу от воздействия времени, в ней неуместно, и это еще одно обоснование принципа, который я изложил во второй части, [страница 204](#). В данный момент я не припомню ни единого примера какого-либо очень красивого здания, которое не было бы улучшено до определенного периода всеми признаками возраста, после чего, как и все другие человеческие творения, оно неизбежно приходит в упадок, причем почти во все эпохи и страны его упадок ускорялся пренебрежением и злоупотреблениями в период его расцвета, а также переделкой или реставрацией в период его старения.

Таким образом, я полагаю, что эффект всех зданий, зависящих от цвета, будь то мозаика или роспись, улучшается за счет богатства последующих тонов эпохи; ибо существует немного столь совершенных цветовых сочетаний, которые можно улучшить путем некоторого смягчения и смешивания такого рода: при мозаике улучшение может рассматриваться как продолжающееся почти до тех пор, пока можно отчетливо видеть рисунок; при живописи - до тех пор, пока цвета не изменятся и не поблекнут.

Опять же, на все формы скульптурного орнамента влияние времени таково, что если рисунок беден, оно обогатит его; если перегружен, упростит; если резок и неистовствующий, смягчит его; если гладкий и неясный, выставит его напоказ; какие бы недостатки он ни имел, они быстро маскируются, какие бы достоинства у него ни были, они все еще сияют и выделяются в мягком свете; и это до такой степени, что художник всегда склонен поддаваться искушению нарисовать детали в старых зданиях как исключительной красоты, которые выглядят холодными и суровыми в своих архитектурных линиях; и я убедился, что это не так. никогда еще не видел ни одной отреставрированной или очищенной части здания, эффект которой не уступал бы выветрившимся частям, даже тем, дизайн которых в некоторых частях почти исчез. На фасаде церкви Сан-Микеле в Лукке мозаика выпала из половины колонн и лежит в заросших сорняками руинах внизу; во многих местах мороз сорвал большие куски всего покрытия, оставив шрамы на неприглядной поверхности. Две шахты верхнего звездного окна полностью изъедены морским ветром, остальные потеряли свои пропорции, края арок вырублены в глубокие впадины и отбрасывают неровные тени на заросшую сорняками стену. Процесс зашел слишком далеко, и все же я не сомневаюсь, что сейчас это здание выглядит более выигрышно, чем при первой постройке, всегда за исключением одного обстоятельства, что французы разбили нижнее колесное окно и установили перед ним щит с надписью "Либертас", который, воплощение запустения, у луккезе еще не хватило человечности снести.

Таким образом, исключив применение архитектуры в качестве аксессуара и предположив, что нашей целью является демонстрация наиболее впечатляющих качеств самого здания, очевидно, что долг рисовальщика изобразить его в таких условиях и с таким количеством отметин возраста на нем, которые могут наилучшим образом подчеркнуть и гармонизировать источники его красоты: это не стремление к простой живописности, это истинное следование идеальному характеру здания; более того, частями может быть продемонстрировано гораздо большее обветшание, чем это, ибо есть красоты другого рода, а не наоборот. достижимый в противном случае, вызванный глубокой ветхостью; но когда художник терпит, когда простая любовь к разрушению мешает его восприятию *искусства* здания, и заменяет грубые трещины и размытые пятна на всю его тонкую резьбу и решительный цвет, он упускает цель своего собственного искусства.

§ 27. Эффекты света, насколько они необходимы для понимания деталей.

Пока о старении; затем об эффектах света и цвета. Я полагаю, что среди архитекторов вряд ли достаточно замечено, что одни и те же украшения производят совершенно разный эффект в зависимости от их расположения и времени суток. Лепнина, представляющая ценность для здания, обращенного на юг, где она отбрасывает глубокие тени от яркого солнца, может оказаться совершенно неэффективной, если ее разместить на западе или востоке; а лепнина, которая целомудренна и понятна в тени на северной стороне, может быть гротескной, вульгарной или запутанной, когда она отбрасывает черные тени на юг. Кроме того, есть время

суток, когда каждое архитектурное украшение видится с наилучшей выгодой, и определенное время, когда его особая сила и характер лучше всего объясняются; об этих тонкостях архитектор мало заботится, поскольку он должен каким-то образом рассчитывать эффект украшения во все времена; но для художника они имеют бесконечное значение, и особенно по той причине, что на зданиях всегда много деталей, которые не могут быть нарисованы как таковые, которые слишком далеки или слишком мельчайшие и которые, следовательно, должны быть записаны тем или иным способом; и, поскольку это были абстракцией, более или менее философской, составленной из ее общих глав. О стиле этого реферата, о легкости, запутанности и таинственности, необходимых в нем, я говорил в другом месте; в настоящее время я настаиваю только на его расположении и содержании. Любой хороший орнамент и любая хорошая архитектура могут быть реализованы в сжатые сроки; то есть у каждого есть совершенная система частей, главных и второстепенных, из которых, даже когда дополнительные детали исчезают вдали, система и анатомия все же остаются видимыми до тех пор, пока что-либо видно; так что элементы красивого шпиля будут считаться прекрасными даже до тех пор, пока их последняя линия не исчезнет в голубом тумане, и эффект хорошо продуманной лепнины будет явно упорядоченным, гармоничным и изобретательным, пока это вообще видимость лепнины. Способность художника выделить этот символ зависит не от его полного знания рисунка, а от его экспериментальных знаний о его выступающих и несущих частях, а также об эффектах света и тени, с помощью которых лучше всего передается их значимость. Поэтому он должен быть готов, в зависимости от своего предмета, использовать свет, резкий или ровный, интенсивный или слабый, и из результирующей светотени выбирать те особые точки, на которых основаны остальные и с помощью которых можно объяснить все остальное, что существенно.

Вдумчивое владение всеми этими обстоятельствами составляет настоящего архитектурного чертежника; привычка выполнять все либо с одним видом эффекта, либо в одной манере, либо использовать непонятные и бессмысленные абстракции красивых рисунков - это те, которые обычно заменяют их и пользуются наибольшим уважением.^[10]

§ 28. Архитектурная живопись Джентиле Беллини и Виттора Карпаччо;

Давайте теперь продолжим наш обзор тех художников, которые более своеобразно посвятили себя архитектурной тематике.

На первом месте среди них стоят Джентиле Беллини и Витторе Карпаччо, которым мы обязаны единственными существующими достоверными описаниями архитектуры Старой Венеции, и которые являются единственными авторитетами, которым мы можем доверять в описании былой красоты этих нескольких оскверненных фрагментов, последние из которых сейчас быстро сметаются идиотизмом современных венецианцев.

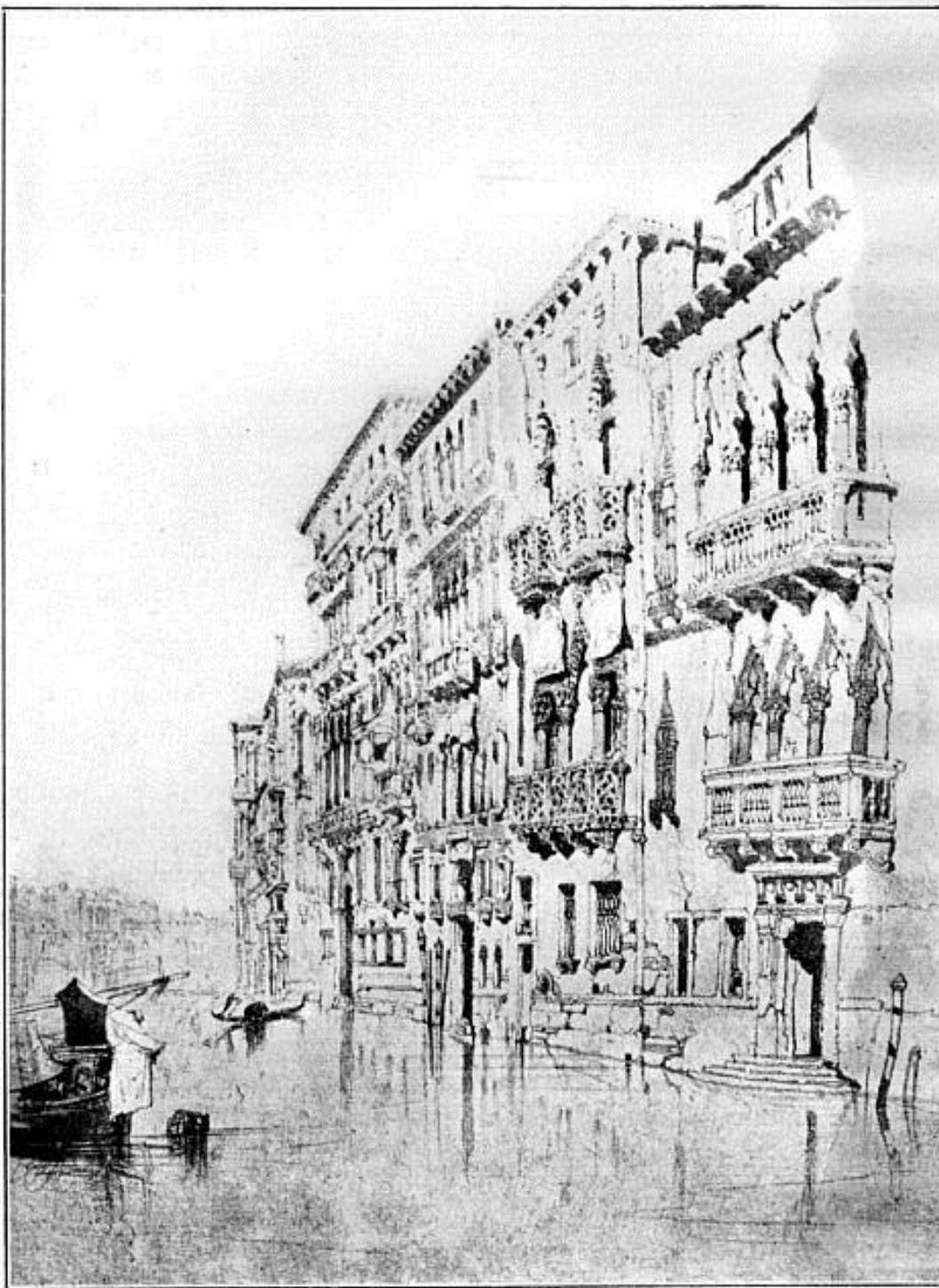
Ничто не может быть более тщательным, ничего более изящно отделанного или более достойного по чувству, чем работы обоих этих людей; и в качестве архитектурного свидетельства они являются лучшими, которые мы могли иметь, поскольку все позолоченные детали на картине позолочены, так что не может быть ошибки или путаницы с желтым цветом или светом, а все фрески или мозаики выполнены с абсолютной точностью. В то же время они ни в коем случае не являются примерами совершенного архитектурного рисунка; в них мало света и тени любого рода, и нет ни малейшего намека на вдумчивое соблюдение временного эффекта, о котором мы только что говорили; так что при передаче характера рельефных частей,

их солидности, глубины или мрачности изображение полностью отсутствует, и, более того, оно безжизненно с самого своего завершения, как признаки возраста, так и последствия использования и обитания полностью отвергаются; действительно, в этих случаях это справедливо (вся архитектура этих художников находится на заднем плане религиозной тематики), но это неверно, если мы обратимся только к архитектуре. Также не предпринимается попыток создать что-либо похожее на воздушную перспективу; использование настоящего золота в отделке всех расстояний и полная реализация их деталей, насколько это возможно в масштабе, обусловленном перспективой, сами по себе достаточны, чтобы предотвратить это, за исключением рук художников, гораздо более опытных в искусстве, чем Джентиле или Карпаччо. Но, несмотря на все эти несоответствия, церковь Святого Марка Джентиле Беллини - лучшая церковь Святого Марка, которая когда-либо была расписана, насколько я знаю; и я считаю, что согласование истинной воздушной перспективы и светотени с великолепием и достоинством, полученными благодаря настоящей позолоте и тщательно продуманным деталям, является проблемой, которую еще предстоит решить. С помощью дагерротипа и уроков цвета, данных более поздними венецианцами, мы теперь должны быть в состоянии выполнить это, тем более что правильное использование золота показал нам величайший мастер эффекта, которого создала сама Венеция, Тинторет, который с бесконечным изяществом использовал его на ступенях, по которым поднимается юная Мадонна, на своей большой картине в церкви Мадонна дель Орто. Перуджино использует его также с исключительным изяществом, часто применяя для получения золотого света на отдаленных деревьях и постоянно при высоком освещении волос, и это без потери относительных расстояний.

§ 29. И о венецианцах вообще.

Великая группа венецианских художников, доведших ландшафтное искусство того времени до его кульминации, оставила, как мы уже видели, мало поучительного в архитектурной живописи. Причины этого я не могу понять, поскольку ни Тициан, ни Тинторет, по-видимому, не презирают ничего, что придает им разнообразие формы или цвета, причем последнее особенно снисходительно к самым тривиальным деталям, как в великолепной ковровой росписи дожа Мочениго; так что можно было ожидать, что в богатых красках собора Святого Марка и великолепных и фантастических массивах византийских дворцов они нашли бы, на чем остановиться с восторженной проработкой. Это, однако, никогда не бывает так, и, хотя часто приходится включать в свой фон фрагменты венецианской местности, с такими фрагментами всегда обращаются самым поспешным и неверующим образом, часто упуская из виду весь характер здания и никогда не доводя их до реализации. На картине Тициана "Вера" вид Венеции внизу нарисован так быстро и слабо, все дома наклонены в ту или иную сторону и бесцветны, море мертвенно-серо-зеленое, а корабельные паруса - всего лишь штрихи кисти, что самая невзрачная из венеций Тернера выглядела бы солидно рядом с ней; в то время как на самой картине Тинторете, на которой он так искусно изобразил ковер, он заменил собор Святого Марка обычной композицией эпохи Возрождения, а на заднем плане выбрал сторону Пьяцетты со стороны Сансовино. , обращаясь даже с этим так небрежно, что теряются все пропорции и красота его рисунка, и настолько непрочна, что линия далекого моря, которая была нанесена первой, видна сквозь все колонны. Свидетельства великолепной силы, конечно, существуют во всем, к чему бы он ни прикасался, но вся его мощь никогда не направлена в этом направлении. Пол Веронезе выделил больше места своей архитектуре, но она по-прежнему полностью наводит на размышления и была бы совершенно ложной, если бы не служила рамкой или фоном для фигур. То же самое можно сказать и о Рафаэлле и римской школе.

Если, однако, эти люди мало придавали значения вкладу архитектуры в свое собственное искусство, они сделали свое собственное искусство славным § 30. Фресковая роспись венецианских экстерьеров. Каналетто дар архитектуре, и стены Венеции, которые раньше, я полагаю, окрашивались только арабесками, были озарены человеческой жизнью Джорджоне, Тициана, Тинторетто и Веронезе. От работ Тинторете и Тициана сейчас, я полагаю, ничего не осталось; две фигуры Джорджоне все еще можно проследить на Фондако де Тедески, одна из которых, на удивление невредимая, видна издали над и под Риальто, пылающая, как отражение заката. Две фигуры Веронезе также были прослежены до недавнего времени, голова и руки одной из них сохранились до сих пор, а рядом с другой - несколько великолепных оливковых ветвей; фигура была полностью стерта надписью большими черными буквами на побеленной табличке, которой мы обязаны несколько некстати выраженному энтузиазму жителей округа в пользу их нового пастора.^[11] Судя, однако, по темпам, с которыми в настоящее время продвигается разрушение, и видя, что еще примерно через семь или восемь лет Венеция полностью утратит все внешние претензии на интерес, за исключением того, что относится к группе зданий непосредственно вокруг площади Святого Марка и к более крупным церквям, можно предположить, что большая часть ее нынешнего упадка произошла, во всяком случае, в течение последних сорока лет. Пусть читатель с помощью тех обрывочных свидетельств, которые еще можно почерпнуть из-под штукатурки и краски итальянских комитетов вкуса, а также из новшеств в оформлении гостиных английских и немецких жителей, восстановит в своем воображении некоторое сходство Венеции с тем, какой она, должно быть, была до своего падения. Пусть он, глядя с Лидо или Фузины, заменит в лесу башен те из ста шестидесяти шести церквей, которые разрушили французы; пусть он окрасит ее стены пурпуром и багрянцем, покроет золотом ее минареты,^[12] очистит от скверны те забитые каналы, которые теперь являются сточными водами лачуг, где они когда-то были вестибюлями дворцов, и наполнит их позолоченными баржами и кораблями со знаменами; наконец, пусть он удалит с этой сцены, и без того такой блестящей, ту печаль и пятно, которые были наложены на нее угасающей энергией французов. пройдет более полувека, и он увидит Венецию такой, какой ее видел Каналетто; чей жалкий, добродетельный, бессердечный механизм, принятый как олицетворение столь разнообразной славы, является, как по своему существованию, так и по признанию, одним из самых ярких признаков утраченной чувствительности и омертвевшего интеллекта нации того времени; оцепенение и тьма, лишённые надежды больше, чем сама могила, держащие и носящие все же скипетр и корону, как трупы этрусских царей, готовые превратиться в пепел при первом же снятии засова с двери гробницы. гробница.



CASA CONTARINI FASAN, VENICE.

С рисунка Раскина.

Маньеризм Каналетто - самый деградированный из всех, что я знаю во всем искусстве. Исповедуя самое раболепное и бездумное подражание, он не имитирует ничего, кроме черноты теней; он не придает ни одному архитектурному украшению, каким бы близким оно ни было, такой формы, которая позволила бы нам хотя бы догадаться о его действительном виде; и это я говорю не опрометчиво, ибо я докажу это, поместив части деталей, точно скопированных у

Каналетто, рядом с гравюрами с дагерротипа; он не придает зданиям ни их архитектурной красоты, ни их наследственного достоинства, поскольку в прикосновениях Каналетто нет ни текстуры камня, ни признаков возраста; что удивительно. неизменно яростная, черная, резкая, отточенная линия пера, столь же далекая от изящества природы, сколь и от ее бледности и прозрачности; а что касается его истинности в отношении цвета, то пусть будет известен тот факт, что он опустил *все упоминания, какие бы то ни было, о фресках*, обломки которых все еще можно найти по крайней мере на половине не отреставрированных дворцов, и, что еще менее оправданно, все упоминания о великолепных цветных мраморах многих, чьи зеленые и пурпурные оттенки все еще не потускнели на Каса Дарио, Каса Бьянка Капелло и других. кроме того, множество людей говорят за него в этом отношении.

Позвольте заметить, что я не нахожу вины в адрес Каналетто ни в недостатке поэзии, ни в чувстве, ни в художественной вдумчивости в трактовке, ни в различных других достоинствах, о которых он даже не говорит. Он не исповедует ничего, кроме цветного дагерротипизма. Давайте сделаем это: самым ценным и достойным почитания было бы: пусть у нас будет фреска там, где была фреска, и которая была бы точно скопирована; пусть у нас будет резьба там, где есть резьба, и это было бы архитектурно верно. Я видел дагерротипы, на которых каждая фигура, розетка, трещина, пятно и разлом даны в масштабе от дюйма до трех футов Каналетто. Какое может быть оправдание тому, что он опустил в таком масштабе, как я покажу ниже, все утверждения такого рода, какими бы они ни были? Среди фламандских школ постоянно встречаются изысканные имитации архитектуры, и это не с вульгарным, черным преувеличением теней Каналетто, а в самых чистых, серебристых и светящихся серых тонах. Мне мало нравятся такие картины; но я не виню тех, у кого их больше; они такие, за кого себя выдают, и они замечательные, поучительные, часто изящные и даже трогательные, но Каналетто не обладает никаким достоинством, кроме ловкой имитации банальных света и тени, и, возможно, за исключением Сальватора, ни один художник никогда так надежно не ограждал своих несчастных поклонников от всякого здорового или энергичного восприятия истины или не наносил большего ущерба всем последующим школам.

§ 31. Выражение влияния возраста на архитектуру С. Праута.

Однако ни фламандцы, ни какая-либо другая из старейших школ никогда не выражали должным образом влияние возраста или человеческой жизни на архитектуру. Нарисованные ими руины выглядели так, словно были разрушены нарочно, какие сорняки они заросли, казалось, были заделаны для украшения. В их жилых зданиях никогда не было никакой домашности, люди выглядывали из своих окон, очевидно, для того, чтобы увлечься, или выходили на улицу только для того, чтобы остаться там навсегда. Особая старательность заражала все несчастные случаи; кирпичи методично выпадали, окна открывались и закрывались по правилам; камни откалывались через равные промежутки времени; казалось, все случившееся ожидалось заранее; и, прежде всего, улица была вымыта, а дома вытерты специально для того, чтобы их покрасили наилучшим образом. Я полагаю, Прауту мы обязаны первым восприятием и, безусловно, единственным существующим выражением именно тех характеров, которых не хватало древнему искусству, того чувства, которое возникает под влиянием благородных линий архитектуры, трещин и ржавчины, разломов, лишайника и сорняков, а также написанных на страницах древних стен запутанных иероглифов человеческой истории. Исходя из заслуженной популярности художника, я предполагаю, что странное удовольствие, которое я испытываю, расшифровывая их, свойственно многим; это чувство опрометчиво презиралось как простая

любовь к живописному; как я показал выше, в нем есть более глубокая мораль, и мы многим обязаны, я не готов сказать насколько, художнику, который в первую очередь его возбудил. Ибо, какими бы многочисленными ни были его подражатели, каким бы обширным ни было его влияние, какими бы простыми ни были его средства и манера, пока не появилось ничего, что могло бы сравниться с ним; *нет* рисунка на камне, *нет* такой жизненности архитектуры, как у Праута. Я говорю это не опрометчиво, у меня на примете Маккензи и многие другие выдающиеся подражатели; и я тщательно изучил архитектурные работы Академиков, часто наиболее точные и продуманные. Я повторяю, нет ничего, кроме работ Праута, что было бы правдивым, живым или правильным по своему общему впечатлению, и поэтому нет ничего столь неисчерпаемо приятного. Недостатки у него многообразны, их легко обнаружить, и второсортные художники часто их осуждают; но к его совершенству никто никогда не прикасался, и его литографские работы (Зарисовки во Фландрии и Германии), которые, я полагаю, были первыми в своем роде, до сих пор остаются самыми ценными из всех, какими бы многочисленными и искусными ни были их различные преемники. Вторая серия (в Италии и Швейцарии) имела меньшую ценность, рисунки казались более трудоемкими и имели меньше живости оригинальных эскизов, к тому же по большей части сюжеты были менее приспособлены для развития особых способностей художника; но оба прекрасны, и Брюссель, Лувен, Кельн и Нюрнберг, сюжеты одной из них, вместе с Туром, Амбуазом, Женевой и Сьоном другой, демонстрируют существенные качества рисунка на камне и дереве, а также идеальную оценку нынешнего активного жизненного существования городов, такого, к которому ничто другое никогда не приближалось. Их ценность значительно возрастает из-за того, что они нарисованы собственной рукой художника на камне, и из-за вытекающей отсюда мужественной бесшабашности второстепенных частей (в работах такого рода, следует помнить, многое *является* второстепенным), что из всех исполнительских качеств является наиболее освежающим. Обратите внимание на неровный средний оттенок стены за готическим колодцем в Ратисбоне и сравните это мужественное произведение искусства с убогой гладкостью недавних литографий. Пусть никто не подумает, что есть какое-либо несоответствие между тем, что я говорю здесь, и тем, что я сказал в конце. Этот кусок глухой стены так же закончен по отношению к своей *функции* как стена Гирландаджо или Леонардо по отношению к их собственным, и освежающее качество одинаково у обоих, и проявляется у *всех* великих мастеров без исключения, в полной безотносительности к средствам для достижения цели. Такие же каракули часто встречаются в тени Рафаэля.

Однако его отличает не только особое прикосновение к камню или восприятие человеческого характера. Он§ 32. У него превосходная композиция и цвет.самый искусный из всех наших художников в определенном виде композиции. Никто не может размещать фигуры так, как он, кроме Тернера. Одно дело знать, где требуется предмет синего или белого цвета, и совсем другое - заставить обладательницу синего фартука или белой шапочки прийти туда и не выглядеть так, будто это было против ее воли. Улицы Праута - единственные улицы, на которых случайно бывает многолюдно, его рынки - единственные рынки, где хочется убраться с дороги. С другими мы чувствуем фигуры настолько отчетливо там, где они есть, что не ожидаем, что они уйдут куда-то еще, и одобряем позицию человека с точкой, не испытывая ни малейшего страха, что он наткнется на наши ноги. У него есть еще одно достоинство, гораздо менее общепризнанное, чем следовало бы: он один из наших самых солнечных и основательных колористов. Много обычного цвета встречается в его некачественных картинах (ибо он очень неравноценен) и немного во всех; но всегда можно найти фрагменты такого яркого и чистого

качества, что я нахожу эти работы единственными, способными выдержать сравнение с Тернером и Хантом, которые неизменно уничтожают все остальное, что попадает в их поле зрения. Его самые красивые тона встречаются в тех рисунках, в которых преобладает мощный теплый серый, а самые неудачные - в песочно-красных. На его недостатках я не буду настаивать, потому что не готов сказать, насколько ему возможно их избежать. Мы никогда не видели такого сочетания необычных персонажей, которых он добился, с точным следованием архитектурным деталям. При его нынешних способах исполнения дальнейшая точность невозможна, и ни один другой способ исполнения еще не достиг таких результатов; и хотя ему многое не удалось в определенных предметах, и что-то от чрезмерной манерности можно проследить в его обращении с другими, особенно в его способе выражения декоративных элементов греческой или римской архитектуры, все же на его собственной специфической готической территории, где дух самого предмета несколько груб и гротескен, в его абстрактном оформлении больше духа реальности, чем в гораздо более кропотливой имитации. Дух фламандского Hotel de Ville и украшенной уличной архитектуры никогда даже в малейшей степени не ощущался и не передавался никому, кроме него, и им, на мой взгляд, безупречно и абсолютно; и хотя его интерпретация архитектуры, содержащая более утонченное искусство в деталях, гораздо менее удовлетворительна, все же, прогуливаясь по его любимому уголку Пьяцетты в Венеции, невозможно ни думать о каком-либо другом художнике, кроме Праута, *ниже думать о нем*.

Многие другие ловкие и приятные художники-архитекторы § 33. Современная архитектурная живопись в целом. Г. Каттермоул. люди разной степени заслуг, но обо всех них в целом можно сказать, что они рисуют шляпы, лица, плащи и кепи гораздо лучше Праута, но фигуры не так хорошо; что они рисуют стены и окна, но не города, лепнину и контрфорсы, но не соборы. Однако работа Джозефа Нэша об архитектуре средневековья ценна, и я полагаю, что на точность работ Хаге можно положиться. Но кажется очень странным, что мастер, способный создавать умные рисунки, которые он время от времени посылал в Новое общество художников-акварелистов, должен публиковать литографии, такие обычные, вымученные и безжизненные.

Не без колебаний я упоминаю имя, в отношении которого читатель, возможно, уже был удивлен моим молчанием, - Дж. Каттермоула. В его работах есть признаки очень своеобразных дарований и, возможно, также мощного гения; их недостатки я бы охотно приписал советам недоброжелательных друзей и аплодисментам публики, удовлетворяющейся поверхностными усилиями, пусть и блестящими; и все же я не могу не думать, что одной из необходимых характеристик любого истинного гения является отсутствие такого ложного огня. Чувство антиквара Каттермоула чисто, серьезно и естественно; и я думаю, что его воображение изначально было сильным, безусловно, его фантазия, его понимание сиюминутной страсти значительным, его чувство действия в человеческом теле живым и готовым. Но ни один оригинальный талант, каким бы блестящим он ни был, не может поддерживать свою энергию, когда требования к нему постоянны, а всякая законная поддержка и пища лишены смысла. Я не помню ни в одной, даже самой важной работе Каттермоула, хотя бы складки драпировки, нарисованной с натуры. Яростный конвенционализм света и тени, схематичные формы, все менее и менее проработанные, стены и лица, нарисованные одним и тем же цветом штукатурки, одинаково непрозрачные, и все оттенки на теле, одежде или камне, нанесенные одним и тем же произвольным коричневым цветом, вечно рассказывают одну и ту же историю о разуме, растрачивающем свои силы и субстанцию на создание пустоты и стремящемся все более и более слепо рисковать, пытаясь скрыть слабость, которую выдала бы попытка отделки.

Эта тенденция в последнее время стала болезненно заметна в его архитектуре. Некоторые рисунки, сделанные несколько лет назад для ежегодной иллюстрации работ Скотта, по большей части были чистыми и тонко прочувствованными (хотя это и не имеет отношения к нашей нынешней теме, следует обратить внимание на "Падение Клайда", восхитительное широтой и изяществом листвы и смелым движением воды, и еще один сюжет, о котором, к сожалению, я могу судить только по гравюре; "Глендеарг в сумерках" — "монах Юстас, преследуемый Кристи с Клинт—хилла", — который, я думаю, был одним из самых милых произведений simple Border hill feeling, когда—либо написанных) - и о том, что происходит вокруг. в то время его архитектура, хотя и всегда оставалась традиционно коричневой в тени, в целом была хорошо прорисована и всегда мощно задумана.

С тех пор он постепенно склоняется через преувеличение к карикатурности и тщетно пытается достичь чрезмерным количеством украшенных деталей того достоинства, которого можно достичь только чистотой пропорций и величием линий.

Мне было глубоко больно видеть художника столь великой самобытной силы, предающегося детскому фантастизму и преувеличениям и заменяющего серьезную и сдержанную работу законной § 34. Зло с археологической точки зрения неправильного применения изобретения в архитектурном предмете.воображение, чудовищные манипуляции, колоссальные выступления и черепки. В то время как вокруг нас ежедневно разрушается так много прекрасной архитектуры, я не могу не считать предательством*воображать* что-либо; по крайней мере, если нам нужна композиция, пусть замысел художника будет таким, которому бы аплодировал архитектор. Но, несомненно, очень печально, что в то время, как наши праздные художники помогают своим тщетным изобретениям падением губок на грязную бумагу, славные здания, в которых сосредоточен весь интеллект и многовековая история, подвергаются неопишуемому разрушению. Сегодня в Италии не проходит и дня, чтобы не был разрушен какой-нибудь величественный памятник; улицы всех ее городов отзываются эхом от ударов молотка, половина ее прекрасных зданий лежит отдельными камнями в местах их основания; не лучше ли было бы потратить время на то, чтобы рассказать нам правду об этих гибнущих остатках величественной мысли, чем на увековечение непереваренных фантазий праздных часов? Изобретение любого человека, повторяю, является изменой делу искусства, если только он не изобретет что-то лучшее, чем было изобретено раньше, или что-то отличное в своем роде. В изобразительной обработке того, что существует, достаточно места для выдумки. Нет более достойного проявления силы воображения, чем в выборе такого места, выборе такого обращения, введении такого эпизода, которые могут создать благородную картину, не отклоняясь ни на йоту от действительной истины; и я считаю, что это, в конечном счете, действительно самое выгодное, а также самое скромное направление изобретения, поскольку я не припоминаю ни единого примера архитектурной композиции, выполненной кем-либо, за исключением таких людей, как Леонардо или Веронезе, которые могли бы тщательно спроектировать свою архитектуру, прежде чем писать ее, которая не выглядела бы бессмысленной и абсурдной. Лучшие пейзажи и лучшие архитектурные этюды были видами; и я бы хотел, чтобы художник устыдился самого себя именно в той степени, в какой он вынужден при создании своей картины терять любые, даже мельчайшие детали или самые тривиальные оттенки, которые играют роль в великом впечатлении, производимом реальностью. Разница между рисунком архитектора и художника^[13] никогда не должна заключаться, как это обычно бывает сейчас, в разнице между безжизненной формальностью и бессмысленной вольностью; она должна заключаться в передаче простых линий и размеров здания и придании этим линиям и размерам

дополнительного впечатления и души от него. Всем художникам должно быть стыдно за себя, когда они обнаруживают, что у них нет силы быть правдивыми; правильный рисунок подобен правильному разговору: не гипербола, не насилие, не фриivolность, только хорошо выраженная, лаконичная правда.

Среди членов Академии в настоящее время у нас есть только один известный архитектор-рисовальщик, Дэвид Робертс, чья репутация, вероятно, распространяется и на § 35. Работы Дэвида Робертса: их точность и изящество лучше, чем у любого другого нашего художника, за исключением Ландсира. Однако я не уверен, что у меня есть какие-либо основания поздравлять кого-либо из моих соотечественников с такой европейской оценкой; ибо я считаю чрезвычайно вероятным, что в обоих случаях она основана исключительно на их недостатках; и в случае с мистером Робертсом, в частности, в последнее время для этого появилось больше оснований, чем хотелось бы, из-за гладкости и излишней отделки фактуры, которая опасно напоминает работы наших галльских соседей.

Точность замысла и честность системы Робертса, однако, всегда были достойны похвалы; его архитектурный рисунок не зависит от каких-либо непонятных линий, помарок или замененных типов: основные линии реального проекта всегда присутствуют, а его пустоты и вырезы даны с изысканным чувством; его чувство целостности формы очень своеобразно, что заставляет его с большим удовольствием останавливаться на закруглениях краев и углов; его исполнение искусно и деликатно, особенно в масляной технике, и его чувство светотени отточено. Но он никогда не отдавал себе отчета и терпит, чтобы его картины опускались ниже того ранга, который они должны занимать, из-за присутствия нескольких портящих персонажей, которых я назову, потому что в его силах избежать их. Просматривая ценную серию рисунков Святой Земли, которой мы обязаны мистеру Робертсу, мы не можем не удивляться, обнаружив, как часто случалось, что на переднем плане было что-то очень белое, а прямо за ним - что-то очень черное. То же самое постоянно происходит с картинами мистера Робертса: белая колонна всегда выступает из голубого тумана, или белый камень из зеленого пруда, или белый памятник из коричневой ниши, и искусственность не всегда умело скрывается. Это недостойно столь искусного композитора, и это разрушило впечатляющую, а также колорит некоторых из его лучших произведений. Это свидетельствует о бедности представлений, которая, как мне кажется, проистекает из недостаточной привычки к учебе. Следует помнить, что из эскизов к этой работе, несколько раз выставлявшихся в Лондоне, каждый был выполнен в одной и той же манере и примерно с одинаковой степенью завершенности: все они точно отражают основные архитектурные линии, формы теней и остатки искусственного цвета, полученные с помощью одних и тех же серых тонов повсюду и одного и того же желтого (на редкость фальшивый и холодный, хотя и удобный цвет), нанесенного на светильники. Что касается них, то ничто не могло быть более ценным, чем эти наброски, и публика, быстро взглянув на их общий и изящный эффект, вряд ли смогла бы составить что-либо похожее на оценку выдержки и решимости, которые, должно быть, были необходимы в таком климате для получения столь терпеливых, полных и ясных записей о таких многочисленных деталях, как (особенно) иероглифы египетских храмов; выдержки, которую, возможно, могут оценить только художники и за которую мы в неоплатном долгу перед мистером Робертсом. Но если бы эти наброски были всем, что художник привез домой, то какую бы ценность ни придавали им как констатации факта, их совершенно недостаточно для создания картин. Я не увидел среди них ни единого примера подлинного исследования; исследования, в котором реальные оттенки неба и земли были честно осознаны или предпринята попытка передать их; и, с другой стороны, не было ни

одной из тех бесценных пятиминутных работ, которые фиксируют единство каких-то отдельных и великолепных впечатлений. Следовательно, картины, написанные по этим эскизам, были так же маловыразительны, как и сами эскизы, и никогда не передавали живого аспекта египетского освещения; всегда было невозможно сказать, был ли красный цвет в них (не самый приятный) предназначен для жаркого солнечного света или для красного песчаника — их сила была еще больше ослаблена необходимостью, которую, по-видимому, ощущал художник, усиливать их эффект яркими цветными точками на переднем плане, и, таким образом, мы были обременены кафтанами, трубками, саблями и черными волосами, когда все это нам нужна была ящерица или ибис. Возможно, именно из-за этого недостатка серьезности в изучении, а не из-за недостатка восприятия, колорит этого художника обычно не соответствует действительности. Некоторое время назад, когда он писал испанские сюжеты, у него была привычка выделять белые тона на фоне прозрачных битумно-коричневых, которые, хотя и не совсем подходили по цвету, были, во всяком случае, теплыми и приятными; но в последнее время его краски стали холодными, восковыми и непрозрачными, и в своих глубоких оттенках он иногда позволяет себе использовать яркий черный, что совершенно неоправданно. Картина с изображением часовни Рослин, выставленная в 1844 году, в чрезмерной степени демонстрировала этот дефект в нише, к которой спускается лестница; а другая, выставленная в Британском институте, вместо того чтобы демонстрировать изысканную крошащуюся и покрытую лишайниками текстуру рослинского камня, была отполирована до такой же пресной гладкости, как и любая французская историческая картина. Общая слабость эффекта усиливается за счет вставки фигур в виде ярких фрагментов местного цвета, не подверженных влиянию света и не смешивающихся с оттенками вокруг них, и свидетельствующих о том, что они были нарисованы с моделей или драпировок в приглушенном свете комнаты, а не при солнечном свете. Об этих недостатках мне не следовало бы упоминать, но художник вполне способен восполнить их честной и целеустремленной живописью с натуры; и горько сожалеть, что точности и элегантности его работы не способствует та подлинность оттенка и эффекта, которая может быть достигнута только бескомпромиссным усилием нарисовать не прекрасную картину, а впечатляющую и известную *истину*.

Два художника, чьи работы нам остается рассмотреть, — это люди, которые представили нам примеры обращения со всевозможными предметами и, среди прочего, с такими элементами архитектуры, которые не смогли бы превзойти лучшие из наших исключительно архитектурных рисовальщиков.

Частые ссылки на работы Кларксона Стэнфилда на последующих страницах делают для меня менее необходимым говорить о нем здесь сколько-нибудь подробно. Он является лидером английских реалистов и, возможно, одним из наиболее замечательных его § 36. Кларксон Стэнфилд. характерные черты — это видимость здравого смысла и рациональности, которые всегда будут присущи его композициям в противовес любому виду наигранности. Похоже, он не думает ни о каком другом художнике. То, чему он научился, было основано на его собственном знакомстве с крутыми холмами и глубоким морем и привязанности к ним; и его методы лечения одинаково далеки от схематичности или незавершенности, а также от преувеличения или усилия. Несколько чересчур прозаичный тон его сюжетов — скорее снисхождение к тому, что он считает общественными чувствами, чем признак недостатка чувств в нем самом; ибо в некоторых его набросках с натуры или из фантазии я видел проявление сил и восприятия гораздо более высокого порядка, чем те, что прослеживаются в его академических работах, сил, за сдерживание которых, я думаю, его следует винить. Часть его картин, обычно наиболее

ущербная в этом отношении, - это небо, которое обычно бывает холодным и непривлекательным, всегда хорошо нарисованное, но с каким-то колебанием в облаках, будет ли погода хорошей или ненастной; в них нет ни радости отдыха, ни величия бури. Их цвет также склонен граничить с болезненным фиолетовым, как это было особенно заметно на большой картине "Затонувшее судно у берегов Голландии", выставленной в 1844 году, работе, в которой были ярко проявлены как его силы, так и недостатки, картина полна хорошей живописи, но лишена всей своей привлекательности. В нем не чувствовалось затонувшего судна; и, если бы не повреждения на бушприте, сухопутный житель не смог бы сказать, предназначался ли корпус для затонувшего корабля или для сторожевика. Тем не менее, всегда следует помнить, что в предметах такого рода, вероятно, многое ускользает от нас из-за недостатка наших знаний, и что на взгляд моряка многое может представлять интерес и ценность, которые нам кажутся холодными. Во всяком случае, такой здоровый и рациональный взгляд на вещи несравненно предпочтительнее драматических нелепостей, которые более слабые художники допускают в морских делах; и от медных закатов на зеленых волнах высотой шестьдесят футов, с бурунами, похожими на цветную капусту, и девятиконечными скалами; от утопления на досках, голодания на плотках и лежания голышом на пляжах действительно освежает взгляд на волну настоящего соленого, полезного, несентиментального моря Стэнфилда. Однако было бы неплохо, если бы он иногда поднимался повыше. Замок Искья дал ему грандиозный сюжет, и чуть больше изобретательности в небе, чуть меньше грязи в скалах и чуть больше дикости в море сделали бы его впечатляющей картиной; ему просто не хватает возвышенного, но это прекрасная работа, и Союз художников выгравировал ее лучше, чем обычно.

Один недостаток, который мы не можем не заметить, даже при нашем собственном крайнем невежестве, в лодках мистера Стэнфилда: они никогда не выглядят потрепанными непогодой. Есть что-то особенно драгоценное в ржавом, пыльном, пропитанном смолой, рыбным привкусом, фосфоресцирующем коричневом цвете старой лодки, и когда она только что погрузилась под волну и поднялась на солнечный свет, этого достаточно, чтобы довести Джорджоне до отчаяния. Я никогда не видел, чтобы Стэнфилд прилагал к этому какие-либо усилия; его лодки всегда выглядят свежее выкрашенными и чистыми; особенно обратите внимание на ту, что перед кораблем на картинке с затонувшими кораблями, замеченной выше; и в других частях его сюжета наблюдается некоторое отсутствие правильного чувства цвета; даже у его рыбаков всегда чистые куртки и незапачканные шапочки, и даже на его скалах нет лишайника. И, кстати, это следует отметить, уважая современных художников в целом, что у них нет должного представления о ценности грязи; дети из деревень появляются только в свежих чепцах и фартуках, а побирушки с белыми руками вызывают сострадание в безупречных лохмотьях. На самом деле, почти все цвета вещей, связанных с человеческой жизнью, в какой-то степени черпают свое выражение и ценность из тонов нечистоты и таким образом повышают ценность совершенно чистых оттенков самой природы. О рисунках Стэнфилда на скалах и горах будет сказано достаточно позже. Его листва неполноценна; его архитектура превосходно прорисована, но обычно ей не хватает цвета. Его изображение дворца дождей в Венеции было совершенно бесстрастным и не соответствовало действительности. В последнее время он проявил удивительную склонность к воплощению, даже к действительно рельефной текстуре, старого, изъеденного червями дерева; мы надеемся, что он не позволит таким фантазиям завести его слишком далеко.

Имя, которое я должен упомянуть последним, - Дж. М. У. Тернер. Я не намерен сейчас говорить об этом художнике в общих чертах, потому что моя постоянная практика на протяжении всей этой работы - говорить, когда я вообще говорю о художнике, саму правду о том, во что я верю и что чувствую по отношению к нему; и правда о том, во что я верю и что чувствую по отношению к Тернеру, выглядела бы в этом месте, не подкрепленная никакими доказательствами, просто рапсодией. Поэтому я ограничусь здесь § 37. Дж. М. У. Тернер. Сила национального чувства присуща всем великим художникам. предлагаю бегло взглянуть на соотношение его прошлых и нынешних работ и немного отметить то, чего ему не удалось достичь: большая часть последующих глав будет посвящена исключительно исследованию новых областей, на которые он расширил диапазон ландшафтного искусства.

Это факт, более общепризнанный, чем навязываемый или претворяемый в жизнь, что все великие художники, какой бы школы они ни были, были великими только в передаче того, что они видели и чувствовали с раннего детства; и что величайшие из них были наиболее откровенны в признании своей неспособности успешно обращаться с чем-либо, кроме того, с чем они были знакомы. Мадонна Рафаэлле родилась в горах Урбино, мадонна Гирландайо - флорентийка, Беллини - венецианец; ни один из этих великих людей не прилагал ни малейших усилий к тому, чтобы изобразить ее еврейкой. Здесь не место далее настаивать на столь простом столь универсально доказуемом вопросе. Выражение, характер, типы лица, костюм, цвет и аксессуары присущи всем великим художникам, какими бы ни были черты их родины, и это откровенно и полностью, без малейших попыток изменения; и я бесстрашно заявляю, что невозможно, чтобы когда-либо было иначе, и что ни один человек никогда не рисовал и никогда не напишет хорошо ничего, кроме того, что он рано и надолго увидел, рано и надолго прочувствовал и рано и надолго полюбил. Я полагаю, что не берусь определять, насколько разум одной нации или поколения может быть здоровым образом изменен и обучен работой другой; но это зависит от того, достаточно ли энергии ума, получающего наставления, пока он извлекает из того, чем питается, то, что является универсальным и общим для всей природы, чтобы противостоять любому искажению из-за национальных или временных особенностей. Нино Пизано не извлек из изучения античности ничего, кроме добра, современные французы - ничего, кроме зла; но у Нино Пизано были Бог и характер. Все художники, которые пытались перенять национальные особенности других времен и стран или по своей слабости были затронуты ими, мгновенно, какой бы ни была их первоначальная сила, опустились до третьеразрядного ранга или пали совсем, и неизменно теряли свое право по рождению и благословению, теряли свою власть над человеческими сердцами, теряли всякую способность учить или приносить пользу другим. Сравните гибридную классификацию Уилсона с богатой английской чистотой Гейнсборо; сравните недавнюю выставку карикатур на средневековые для Палаты представителей парламента с работами Хогарта; сравните болезненные современные немецкие имитации великих итальянцев с Альбертом Дюрером и Гольбейном; сравните мерзкую классичность Кановы и современных итальянцев с Мино да Фьезоле, Лукой делла Роббиа и Андреа дель Верроккьо. Говорят, что манера Николо Пуссена греческая — может быть, это и так; только я знаю, что она бессердечна и бесполезна. Суровость правила, однако, распространяется не в полной мере на национальность, а только на видимость вещей; ибо художник с сильным умом вполне может полностью погрузиться в чувства иностранных наций своего времени. Таким образом, Джон Льюис добился исключительного успеха в своем овладении испанским характером. И все же можно сомневаться, что приступ был таким, как признали бы сами испанцы; вероятно, это больше связано с привычками людей, чем с их

сердцами; продолжающиеся усилия такого рода, особенно если их темы разнообразны, несомненно, заканчиваются неудачей; Льюис, который казался таким в высшей степени проницательным в Испании, не прислал из Италии ничего, кроме цвета лица и костюмов, и я не жду ничего хорошего от его пребывания в Египте. Английские художники обычно полностью разоряются, проживая в Италии, но для этого есть побочные причины, которые здесь не место рассматривать. Как бы то ни было, и какой бы успех ни был достигнут в картинах легкой и непритязательной направленности, в жанре, как их называют, передачи иностранного характера, в этом я уверен, что все, что должно быть по-настоящему великим и трогательным, должно иметь на себе сильный отпечаток родной страны; это не закон, а необходимость, обусловленная сильной привязанностью к своей стране всех истинно великих людей; вся классичность, все возрождение патента средневековья совершенно тщетны и абсурдны; если мы сейчас хотим сделать что-то великое, хорошее, ужасное, религиозное, это должно быть сделано. убираться с нашего собственного маленького острова и из этого 1846 года, с железными дорогами и всем прочим: если британский художник, я говорю это совершенно серьезно, не может изобразить исторических персонажей из британской палаты пэров, он не может писать историю; а если он не может изобразить Мадонну британской девушки девятнадцатого века, он вообще не может ее нарисовать.

Правило, конечно, действует в отношении ландшафта; но все же настолько менее авторитетно, что материальная природа всех стран и времен во многих моментах фактически и во всех, в принципе, одинакова § 38. Влияние этого чувства на выбор сюжета Пейзажа.то же самое; так что чувства, воспитанные в Камберленде, могут найти себе пищу в Швейцарии, а впечатления, впервые полученные среди скал Корнуолла, будут вспоминаться над пропастями Генуи. Добавьте к этому фактическому сходству способность каждого великого ума овладевать духом вещей, однажды представленных ему, и станет очевидным, что пейзажисту нельзя устанавливать особых ограничений в выборе своей области; и что закон национальности будет действовать в его отношении лишь постольку, поскольку определенная радость и завершенность будут предпочтительны в тех частях его сюжета, которые напоминают ему о его родной земле. Но если он попытается придать своим пейзажам какой-либо иной дух, кроме того, который он почувствовал, и сделать их пейзажами других времен, с ним все будет кончено, по крайней мере, в той степени, в какой такой отраженный лунный свет заменяет подлинный свет сегодняшнего дня.

Читатель сразу поймет, от скольких хлопот этот простой принцип избавит и художника, и критика; он сразу же отбрасывает в сторону всю школу обычной композиции и освобождает нас от труда тщательного изучения любого пейзажа, в котором есть нимфы или философы.

Вряд ли нам нужно иллюстрировать этот принцип какими-либо ссылками на работы ранних пейзажистов, поскольку я полагаю, что в отношении них это общепризнано; Тициан является наиболее замечательным примером влияния местного воздуха на сильный ум, а Клод - на влияние классического яда на слабый; но это очень необходимо иметь в виду при рассмотрении работ нашего великого современного пейзажиста.

Я не знаю, в каком районе Англии Тернер учился сначала или дольше всех, но пейзаж, влияние которого я могу проследить наиболее определенно во всех его работах, какими бы разнообразными они ни были, таков § 39. Его своеобразное проявление в Тернере, из Йоркшира.

Из всех его рисунков, я думаю, в рисунках серии "Йоркшир" больше всего сердечности, они самые нежные, простые, неутомимые, серьезные, правдивые. В них мало стремления к эффекту, но сильная любовь к месту, мало демонстрации собственных способностей или особенностей художника, но глубокое понимание мельчайших местных мелочей. К сожалению, эти рисунки часто переходили из рук в руки и подвергались жестокому обращению со стороны торговцев картинами и чистильщиков; большинство из них сейчас представляют собой просто развалины. Я называю их не как примеры, а как доказательства того, что художник изучал этот район; ибо любовь, которой они обязаны своим совершенством, должна была быть обоснована много лет назад. Это прослеживается не только в этих рисунках самих мест, но и в особой любви художника к округлым формам холмов; дело не в том, что он прав в этом в общих принципах, ибо я не сомневаюсь, что с его особым чувством красоты линий его холмы были бы все еще округлыми, даже если бы он сначала изучал вершины Кадоре; но округлыми в той же степени и с тем же наслаждением от их округлости они бы не были. Я полагаю, что этим широким лесистым кручам и выпуклостям Йоркширских холмов мы отчасти обязаны той исключительной массивности, которая преобладает в горном рисунке Тернера и придает ему один из главных элементов величия. Пусть читатель откроет "Liber Studiorum" и сравнит удовольствие художника от линий "Бена Артура" с его сравнительной неловкостью среди эгилей по отношению к "Mer de Glace". Каким бы великим он ни был, такой великий савояр, как он, прикоснулся бы к этим вершинам совсем по-другому.

Я привык рассматривать рисунки Йоркшира как указание на один из кульминационных моментов в карьере Тернера. В них он достиг высшей степени того, к чему стремился до того времени, а именно: законченности и количества форм в сочетании с выражением атмосферы и света без цвета. Его ранние рисунки необычайно поучительны в этой определенности и простоте поставленной цели. В них никогда не задумывается о каком-либо сложном или ярком цвете; это немного больше, чем изысканные этюды по светотени, в которых для теней используются ярко-зеленые оттенки, а для освещения - золотисто-коричневые. Избежав, таким образом, трудностей и предательства цвета, художник смог сосредоточить все свое внимание на рисунке и, таким образом, достичь такой решительности, тонкости и завершенности, которым никогда и ни в коем случае не было равных, и которые могли бы послужить ему надежной основой во всех последующих экспериментах. Исключительными примерами количества и точности деталей являются рисунки, сделанные им для выставки Hakewill's Italy. Самой совершенной жемчужиной в исполнении является картина "Немного на Рейне" с тростником на переднем плане, принадлежащая Б. Г. Виндусу, эскавайру из Тоттенхэма; но йоркширские рисунки, по-видимому, в целом являются самыми благородными представителями его искусства того периода.

Примерно во время их создания художник, похоже, почувствовал, что таким образом он сделал либо все, что можно было сделать, либо все, что было необходимо, и начал стремиться к чему-то сверх этого. Элемент цвета начинает примешиваться к его работам, и при первых попытках примирить его сильное чувство к нему с тщательной формой начинают проявляться несколько аномалий, а некоторые неудачные или неинтересные работы обязательно относятся к этому периоду. Рисунки Англии, которые очень характерны для нее, чрезвычайно неодинаковы — некоторые, такие как Окхэмптон, Килгаррен, Олнвик и Ллантони, являются одними из его лучших работ; другие, такие как Виндзор из Итона, Итонский колледж и Бедфорд, демонстрируют грубость и условность.

Я не знаю, в какое время художник впервые выехал за границу, но среди самых ранних работ серии *Liber Studiorum* (датируются 1808, 1809 годами) встречаются "Великолепный Мон-Сен-Готард" и § 40. Домашние сюжеты *Liber Studiorum*. Мост маленького Дьявола. Теперь примечательно, что после знакомства с этим пейзажем, такая приятная в почти всех отношениях, при этом энергия его ума, и снабжении его материалами из которых в этих двух субъектах, и в Шартрез, и несколько человек после этого, он показал, как всю свою признательность и команда, доля английского языка иностранные подданные должны в остальном работа быть больше, чем два к одному; и что те англичане, должно быть, многие из них—из рода особенно простой, и каждый день, например, Пембери мельницы, ферма зеленая композиция на белом коне, что с петухи и Свиньи, хеджирование и канав, Кресс-собираателей (сцена в Твикенхеме,) и красиво и торжественно загородном предмет под названием водяная мельница; и что архитектурные предметы, а не, как можно было бы ожидать от художника так любят обрабатывать эффект расширенного пространства, и некоторые из огромных континентальных масс почти исключительно англичане; Rivaulx, Святой остров, Dumblain, Dunstanborough, Чепстоу, ул. Екатерининская, Гринвичский госпиталь, английская приходская церковь, саксонского испортить, и изысканное воспоминание английского низменности замок в пасторской, с ручья, деревянный мост, и дикие утки, но мы не имеем ничего против иностранных, но три небольшие, непродуманные, и неудовлетворительной предметам, из Базеля, Lauffenbourg, и другой швейцарской деревне; и, в дальнейшем, не только преобладание субъект англичане, но и привязанность; это странно, с чего полноты и завершенности домашнего предметы рассматриваются в сравнении с большей частью зарубежных. Сравните фигуры и овец в живой изгороди и канавах, Восточные ворота Уинчелси, вместе с ближней листвой, с озадаченными и неуместными фигурами на переднем плане озера Тун; или крупный рогатый скот и дорогу на холме Святой Екатерины, с передним планом Бонневиля; или изысканную фигуру со снопом кукурузы на Водяной мельнице, с винами гренобльского региона.

В его листе замечательны те же пристрастия. Воспоминания об английских ивах у ручьев и английских лесных полянах смешиваются даже с героической листвой Эзака, Гесперии и Кефала; в сосну, будь то швейцарская или славный Камень, он не может войти или входит на свой страх и риск, как Ариэль. Сосны в долине Шамуни - прекрасные заросли, лучше, чем у других людей, но при всем том совсем не похожие на сосны; он чувствует свою слабость и срывает их с далеких гор с безжалостностью лавины. Каменные сосны в двух итальянских композициях прекрасны по своему расположению, но это очень жалкие сосны; к великолепию альпийской розы он никогда не прикасается; он без удовольствия грызет каштаны; так и не научился любить оливки; и, клянусь виноградной лозой, мы находим его на переднем плане Гренобльских Альп, совершенно и неопровержимо лежащим на спине.

Я привожу эти свидетельства национальности Тернера (и бесчисленное множество других, которые можно было бы привести, если бы понадобилось) не как доказательства слабости, а силы; не столько как свидетельство недостатка восприятия в чужих странах, сколько сильной зависимости от собственной воли; ибо я уверен, что ни один художник, не имеющий такой власти над собой, никогда не добьется добра от кого-либо другого. Помня об этом принципе, поучительно понаблюдать за глубиной и торжественностью, которые Тернер воспринял от пейзажей континента, за острым восприятием до определенного момента всего, что характерно для местных условий, и за готовностью использовать в будущем любой ценный материал.

Из всех зарубежных стран он наиболее полно проникся духом Франции; отчасти потому, что здесь он нашел больше общего со своей родной Англией, отчасти потому, что количество 41. Картина Тернера с изображением французского и швейцарского пейзажа. Последний недостаток. мысль, которая будет скучать по Италии или Швейцарии, проникнется Францией; отчасти потому, что во французской листве и формах почвы есть многое, что особенно соответствует его собственному своеобразному выбору формы. Я не могу сказать, по какой причине это происходит, и обычно это не допускается и не ощущается; но я уверен в том факте, что по изяществу ствола и совершенству формы прозрачной листвы французским деревьям нет равных; а способы их группировки и скопления настолько совершенны и постоянно прекрасны, что я думаю, что из всех стран, воспитывающих художника в восприятии изящества, Франция несет колокол; и что не романтическая и не гористая Франция, не Вогеzy, не Овернь и не Прованс, а равнинная Франция, Пикардия и Нормандия, долины Луары и Сены. , и даже район, который английские путешественники так бездумно называют неинтересным, проходит между Кале и Дижоном; в котором нет ни одной долины, полной самых прекрасных картин, ни мили, с которой художник не мог бы получить наставления; район непосредственно около Санса, пожалуй, самый ценный из-за величия его рядов тополей и невообразимой отделки и красоты древесных форм на двух больших аллеях за пределами стен. Тернер был первым, кто осознал эту красоту, и он до сих пор остается единственным, но сам по себе достаточным художником французского пейзажа. Одним из самых красивых примеров является рисунок деревьев, выгравированный на память, который сейчас находится во владении Б. Г. Виндуса, эскайра; рисунки, сделанные для иллюстрации пейзажей рек Франции, представляют примеры самого разнообразного характера.

До самого последнего времени художник, по-видимому, скорее заимствовал из Швейцарии мысли и общие представления о размере, грандиозной форме и эффекте для использования в своих последующих композициях, чем пытался передать их действительный характер. Этого заранее следовало ожидать из-за полной физической невозможности передать некоторые эффекты швейцарского пейзажа, а также монотонности и неуправляемости других. Долину Шамуни в коллекции Уолтера Фоукса, эскайра, я никогда не видел; у нее высокая репутация; "Переход Ганнибала через Альпы" в его нынешнем виде не представляет ничего, кроме сильного ливня и толпы промокающих людей; еще одна картина в галерее художника, изображающая обвал, наиболее виртуозна и интересна, но скорее дерзка, чем приятна. Снежная буря, лавина и затопление - одна из самых мощных его работ, но количество рисунков гор в ней меньше, чем облаков и эффекта; сюжеты в Liber Studiorum в целом наиболее ярко прочувствованы, а рядом с ними виньетки к стихам Роджерса и Италия. О некоторых недавних рисунках швейцарской тематики я расскажу позже.

Влияние Италии на его сознание очень озадачивает. С одной стороны, это придавало ему торжественность и силу, которые проявляются в исторических сочинениях Liber Studiorum, § 42. Его изображение итальянского характера еще менее удачно. Его большие композиции терпят неудачу. особенно "Рицпа", "Кефал", сцена из "Королевы фей" и "Эзак и Гесперия": с другой стороны, он, кажется, никогда полностью не проникался духом Италии, и материалы, которые он там почерпнул, впоследствии были лишь неуклюже введены в его большие композиции.

Из них вообще очень немногие достойны его; ни один, кроме предметов Liber Studiorum, не является по-настоящему великим, и они велики, потому что в них есть серьезность, отсутствующая в материалах других стран и времен. Ничто особенно не указывает на Палестину

ни в Урожае ячменя в Рицпе, ни в этих круглых и ужасных деревьях; только торжественность юга в восходе почти горящей луны. Скалы Джейсона можно увидеть в любом карьере уорикширского песчаника. В самом Джейсоне нет ни капли греческого — он простой воин без определенного периода, более того, я думаю, что в его ногах есть что-то от девятнадцатого века. Когда художник пытается изобразить местный характер такого классического типа, он заметно стеснен: нелепое сходство с Клодом свидетельствует об отсутствии у него обычной напористой оригинальности: в "Десятой египетской чуме" он заставляет нас думать о Бельцони, а не о Моисее; пятая картина - полный провал, пирамиды похожи на печи для обжига кирпича, а огонь, бегущий по земле, очень напоминает сжигание навоза. Воплощение десятой чумы, выставленное сейчас в его галерее, лучше, чем этюд, но все равно неинтересно; а из больших композиций, в которых много итальянского, большая часть перегружена количеством и лишена эмоций. "Переправа через ручей" - одна из лучших из этих гибридных картин; несравненная по рисунку деревьев, она все же заставляет нас сомневаться, куда нам смотреть и что чувствовать; это север по цвету, юг по листве, Италия по деталям и Англия по ощущениям, без величия одной или здоровья другой.

Два Карфагена - всего лишь рационализации Клода, один из них чрезмерно плох по цвету, другой - грандиозная идея, и все же один из тех, что никому не приносят пользы, потому что все в нем взаимно приносится в жертву; листва приносится в жертву архитектуре, архитектура - воде, вода - это не море, не река, не озеро, не ручей, не канал, а благоухания Риджентс-парка; на переднем плане — неудобная земля, сданная в аренду зданию. Итак, Мост Калигулы, Храм Юпитера, "Отъезд Регула", "Древняя Италия", "Вилла Цицерона" и подобные другие, вышедшие из-под чьих-либо рук, я отношу к общему разряду "бессмысленных картин". В этих абсурдных скоплениях никогда не может развиться какое-либо цельное чувство, и там, где чувство художника подводит, следует его искусство; так что худшие из возможных примеров цвета Тернера можно найти в картинах этого класса; в одном или двух случаях он нарушил общепринятые правила, и тогда всегда прекрасен, как в "Герое" и "Леандре"; но в целом ценность картины возрастает по мере приближения к виду, как "Фонтан Фаллации", кусочек богатой северной Италии с какими-то сказочными водными сооружениями; когда-то эта картина не имела себе равных по цвету, но теперь является просто шедевром. крушение. Итак, "Изнасилование Прозерпины", хотя странно, что на его картинах из Академии даже его простота не достигает идеальности; на этой картине Прозерпины природа не является величественной природой всех времен, она, несомненно, современна,^[14] и мы совершенно наэлектризованы тем, что кого-то уводят в угол, кроме людей в остроконечных шляпах и карабинах. Это объясняется несколькими причинами; частично отсутствием какой-либо грандиозной конкретной формы, частично слишком очевидным средневековым характером руин, венчающих холмы, и множеством второстепенных причин, в которые мы в настоящее время не можем вникнуть.

Ни в своих реальных взглядах на Италию Тернер никогда не улавливал ее истинного духа, за исключением маленьких виньеток к стихам Роджерса. Вилла Галилея, безымянная композиция с каменными соснами, § 43. Его представления об Италии разрушены блеском и избыточным количеством. несколько вилл "Лунные огни" и монастырские композиции в "Путешествии Колумба" в целом изысканны; но это объясняется главным образом их простотой и, возможно, в какой-то мере их малыми размерами. Ни одна из его больших картин не сравнится с ними; Байский залив перегружен материалом, в нем содержится в десять раз больше, чем необходимо для хорошей картины, и все же цвет настолько груб, что выглядит незаконченным.

Палестрина осенью необычайно белая, и ее длинная аллея напоминает Хэмптон-Корт; современная Италия чисто английская из-за густой листвы; она сделана из материала Тиволи, обогащенного и искусно скомпонованного, но это выглядит как богатая композиция, а не достоинство настоящей вещи. Ранний Тиволи, большой рисунок, сделанный из-под водопада, был столь же мало правдив и еще менее удачен, поскольку деревья там были полностью искусственными. Флоренция, выгравированная на Сувенире, - великолепный рисунок в том, что касается прохода с мостом и солнечным светом на реке Арно, листвы Кашине, далекой равнины и башен крепости слева; но детали дуомо и города полностью упущены, а вместе с ними и величие всей сцены. Виноградные лозы и дыни на переднем плане беспорядочны, а кипарисы условны; на самом деле, я не припомню ни одного случая, когда Тернер рисовал кипарис, кроме как в общих чертах.

Я полагаю, что главной причиной этих неудач является попытка художника придать радость и яркость эффекту в сценах, в высшей степени задумчивых, заменить безмятежность света сиянием и навязать свободу и широту линий, которые он научился любить на английских холмах и высокогорных вересковых пустошах, в стране, усеянной колокольнями и квадратными монастырями, ошетилившейся кипарисами, разделенной стенами, по которым вверх и вниз ведут ступени.

Ни в одном из городов Италии ему не пришлось столкнуться с подобными трудностями. В Венеции он нашел свободу пространства, яркость света, разнообразие цветов, массивную простоту общих форм; и Венеции мы обязаны многими мотивами, в которых проявилась его высочайшая сила цвета после того изменения в его системе, на которое мы должны сейчас обратить внимание.

Среди ранних картин Тернера кульминационный период, отмеченный йоркширской серией в его рисунках, отличается большой торжественностью и простотой сюжета, преобладающих 44. Изменения, внесенные им в общепринятую систему искусства. мрачность в светотени и коричневый оттенок, рисунок мужественный, но тщательный, детали иногда изысканно деликатные. Я считаю, что все без исключения лучшие работы этого периода - это виды или тихие одинокие мысли. Мост Колдера, принадлежащий Э. Бикнелл, эскавайр, - самый чистый и прекрасный пример. Мост, увитый плющом, я представляю себе более поздним, но его скальный передний план совершенно не имеет себе равных и примечателен тонкостью деталей; видна бабочка, усевшаяся на один из больших коричневых камней посреди потока. Две картины Бонневиля из Савойи, одна находится во владении Абея Олнатта, эскавайра, другая, и, я думаю, самая прекрасная, в коллекции Бирмингема, демонстрируют большее разнообразие красок, чем обычно у него в тот период, и являются во всех отношениях великолепными образцами. Картины этого класса представляют особую ценность, поскольку все более крупные композиции того же периода плохо окрашены, и большинство из них сильно повреждены, но работы поменьше изначально были гораздо прекраснее, и их цвет кажется надежным. В области садово-паркового искусства нет ничего, равного им в своем роде, но в них нет полного характера и способностей художника. Какими бы величественными они ни были в своей трезвости, они все же оставляют желать лучшего; в их тенях ощущается большая тяжесть, материал никогда не бывает полностью обработан (хотя отчасти это происходит по очень благородной причине, что художник всегда думает о природе и обращается к ней, и не допускает никаких художественных условностей), и иногда обращение с ним кажется неумелым. В теплоте, легкости и прозрачности у них нет шансов против Гейнсборо; в чистоте

неба и воздушном тоне они одинаково неудачны, когда их сравнивают с Клодом; а по силе и торжественности они никоим образом не могут сравниться с пейзажем венецианцев.

Художник, очевидно, почувствовал, что у него есть еще больше сил, и устремился вперед, на поле боя, где только они могли быть пущены в ход. Для него, со всем его острым и долго тренируемым восприятием, было невозможно не почувствовать, что ни одна школа никогда не пыталась передать истинный цвет природы; и что, хотя венецианцы давали условные представления о солнечном свете и сумерках, неизменно придавая белому золотистый оттенок, а голубому - зеленый, однако о реальных, радостных, чистых, розовых оттенках внешнего мира никогда не было никаких записей. Он увидел также, что завершенность и особое величие природы были даны, но ее полнота, пространство и таинственность - никогда; и он увидел, что великие пейзажисты всегда погружали нижние средние тона природы в крайнюю тень, понижая всю мелодию цвета настолько, насколько их возможное освещение уступало природному; и что при этом мрачный принцип повлиял на них даже в выборе предмета.

Общепринятый цвет он заменил чистым прямым отображением факта, насколько это было в его силах; и это было даже не то, что предполагалось ранее, а то, что является *самым* ярким, прекрасным и неподражаемым; он отправился к водопаду за его радужной оболочкой, к пожару за его пламенем, попросил у моря самую яркую лазурь, у неба - самое чистое золото. Ограниченное пространство и четкие формы более древнего пейзажа он заменил количеством и таинственностью самых обширных сцен земли; а приглушенную светотень он заменил сначала сбалансированным уменьшением контрастов по всей шкале, а затем, в одном или двух случаях, попытался изменить старый принцип, взяв самую нижнюю часть шкалы по-настоящему и слив верхнюю часть при ярком освещении.

Столь смелые и разнообразные нововведения не могли быть внедрены без соответствующей опасности: трудности, стоявшие на его пути, были больше, чем мог преодолеть любой человеческий интеллект. § 45. Трудности его более поздней манеры поведения. Вытекающие из этого недостатки. В его время не существовало ни одной общепринятой системы цвета; у каждого художника был свой собственный метод и свое собственное средство; как сделать то, что сделал Гейнсборо, мы не знаем; тем более, что сделал Тициан; изобретения новой системы цвета вряд ли можно ожидать от тех, кто не может восстановить старую. Чтобы получить совершенно удовлетворительные результаты в окрашивании в новых условиях, введенных Тернером, потребовалось бы, по крайней мере, направить всю его энергию в этом единственном направлении. Но цвет всегда был его вторым объектом. Эффекты пространства и формы, которыми он восхищается, часто требуют применения средств и методов, полностью отличающихся от тех, которые необходимы для получения чистого цвета. Например, физически невозможно правильно нарисовать определенные формы верхних облаков кистью; ничто не сделает этого, кроме ножа для поддонов с загруженным белым после того, как подготовлена синяя основа. Теперь невозможно, чтобы нарисованное таким образом облако, каким бы застекленным оно ни было впоследствии, обладало достоинством тонкого теплого оттенка Тициана, просвечивающего холст насквозь. Так происходит постоянно. Добавьте к этим трудностям трудности, связанные с попытками создания особых сюжетов, и к ним еще все, что относится к измененной системе светотени, и станет очевидно, что мы не должны удивляться, обнаруживая множество недостатков в таких работах, особенно в более ранних из них, и даже не позволять себе отвлекаться в погоне за тем, что кажется достойным порицания, от нашей преданности тому, что является могущественным.

Несмотря на это, в некоторых избранных примерах картин такого рода я назову три: "Джульетта и ее няня", "Старый негодяй" и "Невольничий корабль": я не признаю, что на момент их первого появления на стенах Королевской академии были какие-либо очевидные недостатки, которых можно было бы избежать. Я не отрицаю, что они могут быть, более того, вполне вероятно, что они есть; но в Европе нет ни одного живущего художника, чье суждение по этому поводу можно было бы вынести без опаски, или кто мог бы без высокомерия утверждать о какой-либо части такой картины, что она *была неправильной*; Я вполне готов допустить, что лимонно-желтый цвет не соответствует должным образом желтому цвету неба, что насыщенность цвета во многих местах неприятна, что многие детали прорисованы с каким-то несовершенством, отличным от того, что они имели бы в природе, и что многие детали не соответствуют действительности. имитация, особенно для необразованного глаза. Но ни один из ныне живущих авторитетов не имеет достаточного веса, чтобы доказать, что достоинства картины могли быть достигнуты меньшими жертвами или что они не стоят этих жертв; и хотя вполне возможно, что так оно и есть, и что то, что сделал Тернер, впоследствии в некоторых отношениях может быть сделано лучше, я сам считаю, что эти работы на момент их первого появления столь же совершенны, как работы Фидия или Леонардо; то есть, по-своему неспособны к какому-либо улучшению, мыслимому человеческим умом.

Кроме того, только сравнивая с ними, мы имеем право утверждать об определенных недостатках в любом из других его произведений, поскольку мы были бы вынуждены говорить, по крайней мере в настоящее время, с той же скромностью даже о его худших картинах этого класса, если бы его более благородные усилия не дали нам канонов критики.

Но, как и следовало ожидать заранее, учитывая трудности, с которыми он сталкивался, Тернер крайне неравен; он всегда появляется как чемпион в гуще боя, иногда ставя ногу на шею врагу, иногда пошатываясь или ударяясь коленом; один или два раза вообще падал. Чаще всего, как уже было замечено, он терпел неудачу в сложных композициях из-за избыточного количества; иногда, как и большинство других людей, из-за чрезмерной тщательности, как это очень заметно на большом и очень кропотливом рисунке Бамборо; иногда, по необъяснимой причине, его цветовое чутье, казалось, на какое-то время подводило его, как на большой картине Рима с Форума, и на Вилле Цицерона, и на картине этого года в Британском институте; и иногда, к сожалению, должен сказать, преступно, из-за получения лицензий, которые, как он должен знать, незаконны., или потакает условностям, которые ему не нужны.



ДОГАНА И САНТА-МАРИЯ-ДЕЛЛА-САЛЮТЕ, ВЕНЕЦИЯ.
С картины Тернера.

На подобных примерах я не буду настаивать, поскольку придираяться к Тернеру, как мне кажется, неуместно ни с моей стороны, ни с целью принести пользу читателю.^[15] Большее количество отказов потребовалось § 46. Отражение его самых последних работ. происходит в переходный период, когда художник нащупывал новые качества и пытался примирить их с более тщательной проработкой формы, чем это соответствовало им должным образом. Постепенно его рука становилась более свободной, его восприятие и хватка новых истин - более определенными, а его выбор темы - более приспособленным к их демонстрации. Но его способности достигли своих наивысших результатов только ближе к 1840 году, примерно в этот период они проявились так внезапно, с энергией и сосредоточенностью, которые сделали его картины того времени почти несравнимыми с теми, что им предшествовали. Рисунки Неми и Обервезеля, находящиеся во владении Б. Г. Виндуса, эсквайра, были одними из первых свидетельств этого внезапного прогресса; уступает им только листва на обоих рисунках; и примечательно, что на этом этапе своего творчества Тернер рисовал мало листвы, и то немного плохо — главной ее характеристикой является сила, красота и величественность цвета, а также отказ от всякой мелочности и разделения мысли ради единственного впечатления. В 1842 году он сделал несколько рисунков по недавним эскизам в Швейцарии; эти, а также некоторые, сделанные в последующие годы, все на швейцарскую тематику, я считаю в целом самыми характерными и совершенными работами, которые он когда-либо создавал. Картины Академии намного уступали им; но среди этих примеров той же силы недостатка не было, особенно в небольших картинах Венеции. Солнце Венеции, опускающееся в море; Сан-Бенедетто, смотрящий в сторону Фузины; и вид на Мурано с кладбищем - все это было безупречно: другой снимок Венеции, видимый из окрестностей Фузины, со смешанным солнечным и лунным светом (1844), был, я думаю, когда я впервые увидел его (и он до сих пор остается мало

поврежденным) самым совершенным *красивым* цветным произведением из всех, что я видел, созданным человеческими руками любыми способами и в любой период. На выставке 1845 года я видел только маленькую Венецию (все еще верю, что она принадлежит художнику) и две китобойные работы. "Венеция" - второсортное произведение, а две другие и вовсе недостойны его.

В заключение нашего настоящего очерка курса пейзажного искусства можно в целом заявить, что Тернер - единственный художник, насколько я знаю, который когда-либо рисовал небо (не ясное небо, которое, как мы видели ранее, принадлежало исключительно религиозным школам, но различные формы и явления облачного неба), все предыдущие художники изображали его типично или частично; но он абсолютно и универсально: он единственный художник, который когда-либо рисовал гору или камень; ни один другой человек никогда не изучал их устройство или не овладевал их духом, разве что частично и смутно, (одного или двух камней, упомянутых у Тинторета (Том II., часть III. Гл. 3), пожалуй, едва ли достаточно, чтобы сделать исключение в его пользу.) Он единственный художник, который когда-либо рисовал ствол дерева, Тициан был ближе всех к нему и превосходил его в развитии мускулатуры более крупных стволов (хотя иногда древесная сила терялась из-за змееподобной вялости), но ему не хватало изящества и характера разветвлений. Он единственный художник, который когда-либо изображал спокойную поверхность или силу волнующейся воды; который изобразил воздействие пространства на удаленные объекты или кто передал абстрактную красоту естественного цвета. Эти утверждения я делаю намеренно, после тщательного взвешивания и обдумывания, без духа спора или сиюминутного рвения; но из сильного и убежденного чувства и с сознанием того, что могу их доказать.

Это доказательство предпринято лишь частично и случайно в настоящей части этой работы, которая изначально была написана, как уже объяснялось, с временной целью, и которую, следовательно, я бы с радостью отменил, но, поскольку она касается только простых фактов, а не чувств, она, возможно, все же может быть полезна некоторым читателям, которые не пожелали бы углубляться в более спекулятивные области, к которым относится § 47. Трудность демонстрации по таким предметам. речь идет о последующих разделах. Поэтому я оставляю почти в том виде, в каком это было написано изначально, нижеследующее исследование относительной правдивости произведений древнего и новейшего искусства; всегда прошу читателя помнить, в качестве некоторого оправдания неадекватного исполнения даже того, что я здесь попытался, насколько трудно выразить или объяснить только языком те тонкие качества объекта восприятия, от схватывания которых зависит вся утонченная правдивость изображения. Попробуйте, например, объяснить языком точные качества линий, от которых зависит вся правда и красота выражения полуоткрытых губ Святой Екатерины Рафаэля. Действительно, в пейзаже нет ничего столь невыразимого, как этот; но нет ни одной части Божьих творений, в которых утонченность, заметная опытным глазом и необходимая для передачи в искусстве, не находилась бы вне всякого выражения и объяснения; я не могу сказать вам этого, если вы этого не видите. И, таким образом, я был совершенно неспособен на следующих страницах ясно продемонстрировать что-либо, имеющее отношение к действительно глубокой и совершенной истине; ничто, кроме грубого и банального в вопросах, о которых можно судить с помощью чувств, не поддается аргументации. Насколько много или как мало я сделал, должен судить читатель: насколько это невозможно, я более полно показал в заключительном разделе.

Сначала я приведу во внимание те общие истины, общие для всех объектов природы, которые производят то, что обычно называется "эффектом", то есть истины тона, общего цвета, пространства и света. Затем я исследую истины о конкретной форме и цвете в четырех великих составных частях пейзажа — небе, земле, воде и растительности.

[6] Не "Большой рай", а "Грехопадение Адама", небольшая картина, выполненная в основном в коричневых и серых тонах, рядом с "Успением" Тициана. Его спутник, "Смерть Абеля", примечателен тем, что содержит группу деревьев, которые Тернер, я полагаю, случайно, повторил почти мессу за мессой в "Марли". Оба являются одними из самых благородных работ этого или любого другого мастера, будь то по ценности цвета или энергии мысли.

[7] Тройной лист этого растения и белый цветок, окрашенный в фиолетовый цвет, вероятно, придавали ему странный, типичный интерес среди христианских художников. Анжелико, используя его листья, смешанные с маргаритками, на переднем плане своего Распятия, как я полагаю, имел в виду и его химические свойства.

[8] Это не опрометчивый метод суждения, каким бы размашистым и поспешным он ни казался. Исходя из слабостей художника или неудач, какими бы многочисленными они ни были, мы не имеем права предполагать его полную неспособность; может наступить время, когда он внезапно обретет силу, или наступит случай, когда его усилия увенчаются успехом. Но есть некоторые картины, которые относятся не к категории неудач, а к совершенствам или поручениям; есть вещи, которые человек не может ни сделать, ни сказать, не запечатлев навсегда свой характер и способности. Ангел, держащий крест, приложив палец к глазу, ревущие дети с красными лицами вокруг тернового венца, богохульная (я говорю намеренно и решительно) голова Христа на носовом платке и манера, в которой изображена мученическая смерть святого (я предпочитаю не использовать выражения, которые одни могли бы охарактеризовать это), являются совершенными, достаточными, неопровержимыми доказательствами того, что все, что кажется хорошим в любом из творений такого художника, должно быть обманчивым, и что мы можем быть уверены, что наш вкус испорчен и фальшив, когда мы чувствуем себя виноватыми. склонный восхищаться им. Я готов поддержать эту позицию, какой бы жестокой она ни казалась; человек может быть соблазнен страстью на тяжкий грех и прощен; и все же есть некоторые виды грехов, в которые могут быть соблазнены только люди определенного типа и которые не могут быть прощены. Следует, однако, добавить, что художественные качества этих картин во всех отношениях достойны воплощенных в них концепций; я не припомню ни одного случая столь грубого и бесчувственного использования цвета или исполнения.

[9] Кажется, те художники, которые яростно жалуются на свое положение в стенах Академии, недостаточно понимают, что академики в своих собственных комнатах имеют право на линию и лучшие места рядом с ней; в их занятии этой позиции нет ни злоупотреблений, ни несправедливости; но академикам следует помнить, что наряду с их правами у них есть свои обязанности, и их долг состоит в том, чтобы определить среди работ художников, не принадлежащих к их сообществу, те, которые с наибольшей вероятностью продвинут общественное знание и суждение, и предоставить им лучшие места рядом с их собственными; это также не умаляет их заслуг. достоинство, если бы они иногда уступали квадрат даже своей собственной территории, как они поступали изящно и справедливо, и, к сожалению, должен

добавить, бескорыстно, по отношению к картине Поля де ла Роша 1844 года. Теперь академики прекрасно знают, что масса портретов, которые загромождают их стены на половину высоты, хуже, чем бесполезна, они серьезно вредят общественному вкусу, и было в высшей степени преступно (я намеренно использую это слово), что ценная и интересная работа Филдинга, о которой я говорил выше, была размещена там, где она была, над тремя рядами очков и жилетов. К очень красивой работе Хардинга на той же или следующей выставке отнеслись с еще большей несправедливостью. "Филдинг" был просто убран с глаз долой; "Хардинг" - там, где его недостатки бросались в глаза, а достоинства были утрачены. Это был альпийский пейзаж, передний план которого, скалы и потоки были нарисованы с непревзойденной точностью; листва была искусной, воздушные градации гор нежными и многочисленными, их формы тщательно проработаны и очень величественны. Недостатком картины была башня желтовато-коричневого цвета с красной крышей; на редкость скудная в деталях и традиционно выделяющаяся из массы мрака. Снимок был помещен там, где не было видно ничего, кроме этой башни.

[10] В этом месте я не привел никаких примеров, потому что трудно объяснить такие обстоятельства воздействия без диаграмм: я намереваюсь перейти к более полному обсуждению предмета с помощью иллюстрации.

[11] Надпись следующего содержания, которую было бы приятно видеть на стенах, если бы она была размещена более невинно:

CAMPO. DI. S. MAURIZIO

DIO

CONSERVI A NOI.

LUNGAMENTE

LO ZELANTIS. E. REVERENDIS

D. LUIGI. PICCINI.

NOSTRO

НОВЕЛЛО ПЬЕВАНО.

GLI ESULTANT.

PARROCCHIANI

[12] Количество золота, которым когда-то были покрыты украшения Венеции, теперь невозможно отследить или приписать без ссылки на авторитет Джентиле Беллини. Большая часть мраморной лепнины была нанесена им в виде линий и заострений, минареты собора Святого Марка и вся витиеватая резьба на арках полностью покрыты листьями. Каса д'Оро сохранил его на своих львах до недавнего начала реставрации.

[13] На самом деле такой разницы вообще быть не должно. Каждый архитектор должен быть художником; каждый очень великий художник обязательно является архитектором.

[14] Этот отрывок, кажется, расходится с тем, что было сказано о необходимости изображать настоящее время и предметы. Это не так. Великий художник делает из того, что он находит перед собой, нечто такое, что не зависит от *всего* времени. Он может сделать это только из материалов, готовых под его рукой, но то, что он строит, обладает достоинством вечности. Маленький художник уничтожен анахронизмом, он традиционно античен и невольно современен.

[15] Однако я обязан отметить один момент, который касается не искусства, а материала. Читатель, вероятно, заметил, что я строго ограничил совершенство работ Тернера временем их первого появления в стенах Королевской академии. Меня горько огорчает, что мне приходится это делать, но факт действительно таков. Ни одну *картину* Тернера нельзя увидеть в совершенстве через месяц после того, как она написана. "Валгалла" потрескалась, не пробыв в залах Академии и восьми дней; киноварь часто теряет блеск задолго до окончания выставки; и когда все краски начинают затвердевать через год или два после написания картины, на них появляется болезненная мертвенность и непрозрачность, особенно безжизненными становятся белые, а многие более теплые участки приобретают жесткий, лишенный ценности коричневый цвет, даже если краска остается совершенно стойкой, что бывает далеко не всегда. Я полагаю, что в какой-то мере эти результаты неизбежны, поскольку краски в нынешней манере Тернера настолько причудливо смешиваются, что почти требуют их нерегулярной сушки; но то, что они не являются необходимыми в той степени, в какой они иногда имеют место, доказывается сравнительной сохранностью некоторых даже самых блестящих работ. Таким образом, Старый Temeraire почти не изменился по цвету и довольно прочный; в то время как "Джюльетта и ее няня" теперь превратились в призрак того, чем они были; на "Работоторговце" нет трещин, хотя в некоторых темных проходах он остыл, в то время как "Валгалла" и несколько недавних "Венеций" треснули в Королевской академии. Это правда, что повреждения не прогрессируют после первых года или двух, и что даже в измененном состоянии картина всегда ценна и отражает ее замысел; но горько сожалеть, что такой великий художник не оставил ни одной работы, по которой в последующие века его могли бы оценить. Факт столь несовершенного использования им средств вкупе с его полным пренебрежением к картинам в его собственной галерее являются феноменом человеческого разума, который кажется мне совершенно необъяснимым; и тому, и другому нет оправдания. Если желаемый эффект не может быть достигнут в полной мере иначе, как этими коварными средствами, каждый год следует писать только одну картину в качестве демонстрации непосредственной силы, а остальные следует выполнять, независимо от затрат труда и времени, из безопасных материалов, даже с риском некоторого ухудшения непосредственного эффекта. То, что является величайшим в нем, полностью не зависит от средств; многое из того, чего он сейчас достигает незаконным путем, без сомнения, могло бы быть достигнуто более безопасными способами — от того, что невозможно, следует без колебаний отказаться. К счастью, рисунки, похоже, не подвергались такому разрушению. Многие из них сейчас почти уничтожены, но, я думаю, это всегда было результатом жестокого обращения или имело место только с очень ранними работами. Я сам не знал ни одного случая, когда рисунок, должным образом защищенный и не подвергнутый опрометчивому воздействию света, претерпевал бы малейшие изменения. Главными врагами Тернера, как и всех других великих колористов в особенности, являются чистильщики и монтировщики картин.

РАЗДЕЛ II.

ОБЩИХ ИСТИН.

ГЛАВА I.

ПРАВДИВОГО ТОНА.

Поскольку я уже допускал, что по влиянию тона старым мастерам еще никогда не было равных; и поскольку это первая и почти последняя уступка, которую я должен буду им сделать, я§ 1. Значение слова "тон": во-первых, правильное отношение объектов, находящихся в тени, к основному свету.пожелайте, чтобы это сразу же было досконально понято, как далеко это простирается.

Под словом "тон" я понимаю две вещи: во—первых, точный рельеф и соотношение объектов по отношению друг к другу в субстанции и темноте, поскольку они ближе или отдаленнее, и совершенное соотношение оттенков всех из них с основным источником света на картине, будь то небо, вода или что-либо еще. Во-вторых, точное§ 2. Во-вторых, качество цвета, при котором чувствуется, что оно частично обязано своей яркостью оттенку падающего на него света.отношение цветов к теням и цветам источников света, так что они могут быть сразу же восприняты как просто разные степени одного и того же света; и точное соотношение между самими освещенными частями в зависимости от степени влияния на них цвета самого света, теплого или холодного; так что вся картина (или, если объединено несколько тонов, те ее части, которые находятся под каждым из них) может быть полностью окрашена.,) может ощущаться находящимся в одном климате, при одном виде освещения и в одном типе атмосферы; это в основном зависит от того особого и необъяснимого качества каждого нанесенного цвета, которое заставляет глаз ощущать как фактический цвет изображаемого объекта, так и то, что он повышен до видимой высоты при освещении. Очень яркий коричневый цвет, например, при солнечном освещении, может быть точно такого же оттенка, что и очень мертвый или холодный коричневый цвет при солнечном освещении, но он будет совершенно другим по *качеству*; и это качество, благодаря которому освещенный мертвый цвет будет ощущаться в природе отличным от неосвещенного яркого, - это то, к чему постоянно стремятся художники, а знатоки несут чушь под названием "тон". Недостаток тона на фотографиях вызван тем, что объекты выглядят яркими в их собственном положительном оттенке, а не из-за освещения, и, как следствие, отсутствием ощущения усиления их оттенков светом.

Первое из этих значений слова "тон" можно спутать с тем, что обычно называют "воздушной перспективой". Но воздушная перспектива - это выражение пространства с помощью любого§ 3. Разница между тоном в его первоначальном смысле и воздушной перспективой.означает что угодно: резкость границ, яркость цвета и т.д., Чему способствует большая высота тени, и требует только, чтобы объекты были отделены друг от друга по степени интенсивности *впропорции* к их расстоянию, не требуя, чтобы разница между самым дальним и ближайшим была в положительном количестве такой же, как заложена природой. Но то, что я назвал "тоном", требует, чтобы была одинаковая сумма различий, а также одинаковое разделение различий.

В этом отношении тонко тонированные картины старых мастеров представляют собой некоторые ноты природы, сыгранные на две или три октавы ниже ее тональности; темные объекты на среднем расстоянии имеют§ 4. Картины старых мастеров совершенны в отношении

средних тонов к свету. точно такое же отношение к свету неба, какое они имеют в природе, но свет обязательно бесконечно приглушен, а масса тени углублена в той же степени. Когда я смотрел на камеру-обскуро в темный день, меня часто поражало точное сходство изображения с одной из лучших картин старых мастеров: вся листва темнеет на фоне неба, и в ее массе не видно ничего, кроме кое-где выделяющегося света серебристого стебля или необычно освещенной грозди листьев.

Теперь, если бы это можно было сделать последовательно, и все примечания к § 5. И, следовательно, совершенно неверно в отношении средних тонов к темноте. Если бы природа была таким образом понижена на октаву или две, было бы правильно и необходимо поступить именно так: но следует заметить, что природа не только превосходит нас в способности получать свет настолько, насколько солнце превосходит белую бумагу, но она также бесконечно превосходит нас в своей силе тени. Ее самые глубокие оттенки - это пустые пространства, от которых глаз не видит никакого света; наши - это черные поверхности, от которых, как бы мы ни старались покрасить их в черный цвет, все равно отражается много света, и которые, помещенные на фоне одного из самых глубоких уголков мрака природы, будут различимы как отчетливый свет. И вот мы здесь, с белой бумагой вместо нашего высшего света и видимой освещенной поверхностью вместо нашей глубочайшей тени, готовые бросить вызов природе, с солнцем вместо ее света и пустотой вместо ее мрака. Очевидно, что она вполне может позволить себе сделать свои материальные объекты темными на фоне сверкающего воздушного тона своего неба, и все же придать самим этим объектам тысячу промежуточных расстояний и тонов, прежде чем она достигнет черного цвета или чего—либо подобного - все освещенные поверхности ее объектов так же отчетливо и ярко ярче, чем ее ближайшие и самые темные тени, как небо ярче, чем эти освещенные поверхности. Но если мы, вопреки нашей бедной, унылой неясности желтой краски вместо неба, настаиваем на том, чтобы иметь такое же соотношение оттенков у материальных объектов, мы сразу опускаемся на самое дно нашей шкалы; и что, черт возьми, нам тогда делать? Откуда берутся все наши промежуточные расстояния?—как нам выразить воздушные отношения между самими частями, например, листвы, самые отдаленные ветви которой уже почти черные?—как нам перейти от этого к переднему плану, и когда мы это сделаем, как нам выразить различие между его твердыми частями, уже настолько темными, насколько мы можем их сделать, и его пустыми впадинами, которые природа обозначила четкими и черными среди его освещенных поверхностей? С первого взгляда не может не быть очевидно, что если какому-либо из шагов от одного расстояния до другого мы придаем такую же разницу в высоте тени, какую дает природа, мы должны заплатить за эту трату наших средств полным отсутствием полудюжины расстояний, ни на йоту не менее важных или заметных, и, таким образом, пожертвовать множеством истин, чтобы получить одну. И это, соответственно, было средством, с помощью которого старые мастера добивались своего (истинного?) тона. Они выбрали те ступени расстояния, которые наиболее заметны — например, от неба до листвы или от облаков до холмов, — и они придали им точную высоту разницы в оттенках с изысканной точностью имитации. Затем их средства были исчерпаны, и они были вынуждены оставить свои деревья плоскими массами с простыми заполненными контурами и тысячами опускать истины пространства в каждой отдельной части своей картины. Но это их не заботило; это избавило их от хлопот; они достигли своей великой цели - эффекта подражания; они попали точно в те места, где обычный и небрежный глаз ищет подражания, и они достигли самой широкой и верной видимости правдивости тона, которую только может показать искусство.

Но в искусстве они расточительны, и притом глупо расточительны; они расточают все свои средства, чтобы добиться одной истины, и остаются бессильными, когда им следовало бы ухватиться за тысячу. И так ли это на самом деле §6. Общая ложность такой системы. достойно ли называться истиной, когда нам дана для изложения обширная история, для полноты которой не достаточны ни наши границы, ни наш язык, вместо того чтобы излагать все ее части в сокращенном виде в порядке их важности, опустить или отрицать большую их часть, чтобы мы могли с точностью дословно остановиться на двух или трех? Более того, сама истина, ради которой приносятся в жертву все остальные, становится ложью из-за их отсутствия, отношение дерева к небу обозначается как невозможное из-за отсутствия связи его частей друг с другом.

Тернер начинает с самого начала, руководствуясь совершенно другим принципом. Он смело принимает чистый белый цвет (и справедливо, ибо это признак самых интенсивных солнечных лучей) за свой высший свет, и § 7. Принцип Тернера в этом отношении. сажа от лампы для его самого глубокого оттенка; и между ними он делает каждую степень тени указывающей на отдельную степень расстояния,^[16] придавая каждому шагу приближения не точную разницу в высоте тона, которую он имел бы в природе, а разницу в той же пропорции, что и сумма его возможных оттенков по отношению к сумме оттенков природы; так что объект, находящийся на полпути между его горизонтом и передним планом, будет иметь ровно половину силы оттенка, и каждый мельчайший участок промежуточного пространства будет иметь только свою пропорциональную долю яркости. меньшая сумма, и не больше. Следовательно, там, где старые мастера выражали одно расстояние, он выражает сто; и там, где они говорили фарлонги, он говорит лиги. Какой из этих способов действия наиболее соответствует истине, я думаю, что могу смело предоставить читателю решать самому. В этом самом первом примере он увидит одно из доказательств того, что мы утверждали выше, что обманчивая имитация природы несовместима с действительной правдой; ибо те самые средства, с помощью которых старые мастера достигали кажущейся точности тона, которая так приятна глазу, вынудили их отказаться от всякой идеи реальных отношений уединения и изобразить несколько последовательных и заметных стадий дистанцирования, подобно театральным сценам, вместо незаметного, многочисленного, симметричного уединения природы, которая не более заботится о том, чтобы отделить свой ближайший куст от самого дальнего, чем отделять ближайший куст от самого дальнего. отломите ветку от того куста, что рядом с ним.

Возьмем, к примеру, один из лучших пейзажей, созданных древним искусством, — работу действительно великого и интеллектуального ума, тихого Николя Пуссена, в нашей собственной Национальной галерее, § 8. Сравнение "Фокиона" Н. Пуссенас путешественником, омывающим ноги. Первое представление, которое мы получаем от этой картины, заключается в том, что сейчас вечер и весь свет исходит от горизонта. Это не так. Сейчас полнолуние, свет падает круто слева, на что указывает тень от палки на пьедестале справа (ибо, если бы солнце было не очень высоко, эта тень не могла бы теряться на полпути вниз, а если бы она не была боковой, тень была бы наклонной, а не вертикальной). Теперь спросите себя и ответьте откровенно, являются ли эти черные массы листвы, в которых едва различимы какие-либо очертания, истинным изображением деревьев под полуденным солнечным светом, наклоняющимся слева, придающим, как это неизбежно было бы, золотисто-зеленый оттенок их массе и отбрасывающим на каждый лист и ветку резкую тень и искрящийся свет. Единственная правда в картине - это точная высота рельефа деревьев и холмов на фоне неба, и ради этого организация холмов, замысловатость листвы и все, что указывает либо на природу света, либо на характер объектов, без колебаний приносится в жертву. Столько лжи стоит добиться двух очевидных

истин тона. Или возьмем, в качестве еще более яркого примера, № 260 в галерее Далвича, где стволы деревьев, даже самых дальних, слева, настолько черные, насколько это возможно сделать краской, и нет и не может быть ни малейшего увеличения силы или какого-либо обозначения вообще расстояния цветом или любыми другими средствами между ними и передним планом.

Сравните с ними трактовку Тернером своих материалов в "Меркьюри" и "Аргусе". Здесь его свет действительно исходит издалека, солнце находится почти в центре § 9. На картине Тернера "Меркурий и Аргус". и резкое изображение предметов на ее фоне было бы гораздо более оправданным, чем в случае с Пуссеном. Но этот темный рельеф используется в полную силу только с ближайшими *листьями* ближайшей группы листвы, нависающей над передним планом слева; и между ними и более отдаленными членами той же группы, хотя их разделяет всего три или четыре ярда, показаны отчетливая воздушная перспектива и промежуточный туман и свет; в то время как большое дерево в центре, хотя и очень темное, но находящееся очень близко, по сравнению со всем расстоянием, интенсивность тени от этой ближайшей группы листьев значительно уменьшается, и оно слабое по сравнению со всем передним планом. Верно, что это дерево, следовательно, не имеет той фактической высоты тени на фоне неба, которую оно имело бы в природе; но оно имеет ровно столько, сколько возможно иметь, чтобы сохранять такое же пропорциональное отношение к находящимся поблизости предметам. И вдумчивому читателю не может не быть очевидно, что какой бы обман ни был результатом противоположного метода лечения, это единственная научная или по существу правдивая система, и то, что она теряет в тоне, она приобретает в воздушной перспективе.

Сравните еще раз последнюю виньетку в стихотворениях Роджерса, "Дурная гора Тишины", где все, даже самые темные участки деревьев, остается бледным и исполненным градации; даже мост § 10. И с "Дурной горой Тишины". там, где она пересекает нисходящий поток солнечного света, скорее теряясь в свете, чем выделяясь на его фоне, пока мы не выходим на передний план, и тогда энергичная местная чернота плуга бросает всю картину вдаль и в солнечный свет. Я не знаю в искусстве ничего, что можно было бы на мгновение противопоставить этому рисунку по объединяющей интенсивности света и покоя.

Заметьте, я сейчас не говорю о красоте или желательности системы старых мастеров; она может быть возвышенной, и трогательной, и идеальной, и интеллектуальной, и о многом другом; но все, что меня сейчас интересует, это то, что она не *истинна*; в то время как Тернер - самый близкий и изученный подход к истине, который допускают материалы искусства.

Следовательно, я признал неполноценность нашего великого современного мастера перед Клодом или Пуссеном не в связи с этим разделом предмета, а в связи со вторым и более § 11. Второе значение слова "тон". обычное значение слова "тон" - точное соотношение и соответствие тени и света, а также оттенков всех объектов под ними; и особенно то драгоценное качество каждого нанесенного цвета, из-за которого он кажется спокойным освещенным цветом, а не ярким в тени. Но я допускаю эту неполноценность только по отношению к картинам Тернера, а не к его рисункам. Я мог бы выбрать из числа § 12. Замечательное различие в этом отношении между картинами и рисунками Тернера. работы, названные в главе VI этого раздела, представляют собой абсолютно безупречные по тону произведения, от самых прохладных серых тонов зимнего рассвета до яркого огня летнего полудня. И разницу между преобладающим характером этих и почти всех картин (поскольку ранние картины Тернера,

написанные маслом, гораздо менее совершенны по тону, чем самые последние) трудно объяснить, но исходя из предположения, что в материале есть что-то, с чем современные художники в целом не способны справиться, и что заставляет самого Тернера меньше думать о тоне масляного цвета, чем о других, более важных качествах. Полные неудачи Кэллкотта, чья борьба за тон неизменно заканчивалась холодной зимой или коричневой краской, неудача Ландсира с его "вечерним небом" в 1842 году, холодность Стэнфилда, приземленность и непрозрачность, которые вся великолепная мощь и восхитительная наука Этти не могут полностью победить, являются слишком фатальными и убедительными доказательствами недостатка знаний о средствах, а не отсутствия цели, у современных художников в целом. И все же, § 13. Не из-за недостатка власти над материалом. что касается Тернера, то, как бы ни казалось, что недостаток тона в его ранних картинах ("Падение Карфагена", например, и других, написанных в то время, когда он создавал самые изысканные оттенки света в акварели) свидетельствует в пользу такого предположения, в его последних работах есть отрывки (такие, например, как "Солнечный свет над морем" в "Работоторговце"), которые прямо противоречат этому, и которые доказывают нам, что там, где он сейчас ошибается в тоне (как в "Вилле Цицерона"), это происходит не столько из-за нехватки энергии, чтобы достичь этого, сколько из-за того, что он не может достичь этого. стремление к какой-то иной и более благородной цели. Поэтому я остановлюсь на конкретных способах, которыми Тернер управляет своим тоном в своих нынешних картинах для Академии; от ранних следует сразу отказаться. Поставьте подлинного нетронутую Клода рядом с "Переходом через ручей", и разница в ценности и нежности тона будет ощутима в одно мгновение, и почувствуется тем болезненнее, что все холодные и прозрачные качества Клода были бы здесь желанны, и на их месте, и, кажется, на них и были нацелены. Передний план здания Карфагена и большая часть архитектуры Осени одинаково тяжелы и явно окрашены, если сравнить их с подлинными отрывками из "Солнечного света" Клода. В владении Дж. Олнатта, эскайра, есть очень величественное и простое по тону произведение - "Закат за ивами", но даже ему не хватает утонченности тени, и оно грубо из-за своей крайней удаленности. Иначе обстоит дело с недавними картинами Академии; многие из их отрывков абсолютно безупречны; все они утонченны и изумительны, и, за исключением Виллы Цицерона, мы найдем несколько картин, написанных за последние десять лет, которые либо не передают нам безупречного тона, либо какой-то высшей красоты, которой она неизбежно приносится в жертву. Если мы взглянем на требования природы и ее превосходство средств над нашими, мы поймем, почему и как этим жертвуют.

Свет, в зависимости от тона, который он придает объектам, следует рассматривать либо как нейтральный и белый, точно передающий локальные цвета; либо как цветной и, следовательно, модифицирующий § 14. Необходимо учитывать два различных качества света. эти локальные оттенки, каждый сам по себе. Но способность чистого белого света демонстрировать локальный цвет странно варьируется. Утренний свет около девяти или десяти обычно очень чистый; но разница в его воздействии в разные дни, независимо от простой яркости, столь же непостижима, сколь и необъяснима. Каждый знает, как капризно меняются цвета тонкого опала изо дня в день и как редко бывает свет, который раскрывает их полностью. Выражение странного, проникающего, глубокого, нейтрального света, который, хотя и *неизменяет* ни один цвет, но поднимает каждый цвет до максимально возможной высоты тона и тональности чистой, гармоничной интенсивности, является главным атрибутом тонко тонированных картин великих *колористов* в противоположность картинам столь же высокого тона мастеров, которые, не

заботясь о цвете, довольствуются, подобно Кайпу, потерей локальных оттенков в золотистом сиянии поглощающего света.

Ложь в этом нейтральном тоне, если ее можно так назвать, вызывает гораздо больше чувства, чем доказательства, ибо при таком освещении *возможны* любые цвета; только скудость и немощь § 15. Фальши, с помощью которой Тициан достигает видимости качества в свете. следует избегать; и это скорее вопрос ощущений, чем рассуждений. Но все же достаточно легко доказать, какими преувеличенными и фальшивыми средствами картины, наиболее прославленные этим качеством, наделяются своим богатством и торжественностью цвета. В "Вакхе и Ариадне" Тициана трудно представить что-либо более великолепно— невозможное, чем синева далекого пейзажа; - невозможное не из-за его яркости, а потому, что оно недостаточно тусклое и воздушное, чтобы объяснить чистоту цвета; оно слишком темное и синее одновременно; и в нем действительно так сильно отсутствует атмосфера, что, если бы не разница форм, было бы невозможно отличить горы (предположительно расположенные в десяти милях отсюда) от одеяния Ариадны вблизи от зрителя. Но сделайте этот голубой цвет слабым, воздушным и отдаленным — сделайте его хоть в малейшей степени похожим на истинный природный цвет — и весь тон картины, вся ее интенсивность и великолепие исчезнут в одно мгновение. Итак, снова, в изысканном и неподражаемом цветовом решении, Европа в галерее Далвича; синева темного мыса слева совершенно абсурдна и невозможна, и теплые тона облаков в равной степени абсурдны, если только это не закат; но особенно синева, потому что она ближе, чем несколько точек суши, которые также находятся в тени, но все же окрашены в теплый серый цвет. Но вся ценность и тон изображения были бы уничтожены, если бы этот синий цвет был изменен.

Итак, Тернер всегда передает столько такого богатства тона, сколько совместимо с правдивостью воздушного эффекта; но он не пожертвует высшими истинами своего пейзажа ради простого § 16. Тернер не будет использовать такие средства. высота тона, как у Тициана. Он бесконечно предпочитает способность расширять пространство и полноту формы способности создавать глубокие мелодии тона; он слишком сильно ощущает неспособность искусства с его слабыми средствами освещения передать изобилие градаций природы; и поэтому, принимая чистый белый цвет за высшее выражение света, чтобы даже чистый желтый мог дать ему еще одну ступеньку по шкале оттенков, он неизбежно уступает по богатству эффекта старым мастерам тона (которые всегда использовали золотой, самый высокий свет), но выигрывает от жертвы в тысячу раз больше. важнейшие истины. § 17. Но обретает существенную истину благодаря жертве. Ибо, хотя мы все знаем, насколько более похожим на свет, абстрактно, на чувства будет тонко тонированный теплый оттенок, чем белый, все же совершенно невозможно отметить такое же количество градаций между таким сдержанным высоким светом и самой глубокой тенью, какое мы можем между этим и белым; и поскольку эти градации абсолютно необходимы для передачи фактов формы и расстояния, которые, как мы показали выше, важнее любых истин тона,^[17] Тернер жертвует богатством своей картины ради ее полноты - манерой изложения ради ее сути. . И он прав не только в том, что делает это ради пространства, но он прав и в абстрактном вопросе о цвете; ибо, как мы заметили выше (раздел 14), только белый свет — совершенная неизменная группа лучей — в совершенстве передаст местный цвет; и, следовательно, если картина должна быть полной в своей цветовой системе, то есть если она должна иметь каждый из трех первичных элементов в их чистоте, она *должна* иметь белый цвет

в качестве наивысшего источника света, иначе чистота по крайней мере одного из них будет невозможна. И это приводит к § 18. Второе качество света. нам следует обратить внимание на второе и более частое качество света (которое предполагается, если мы делаем наше высшее представление о нем желтым) - положительный оттенок, а именно, которым он может обладать сам по себе, конечно, изменяя любые локальные оттенки, которые он проявляет, и тем самым делая определенные цвета необходимыми, а определенные цвета невозможными. При прямом желтом свете заходящего солнца, например, и чистый белый, и чистый голубой цвета невозможны; потому что чистейшие белый и голубой цвета, которые могла бы создать природа, были бы в какой-то степени превращены им в золотой или зеленый; а когда солнце находится в пределах половины градуса от горизонта, если небо чистое, розовый свет вытесняет золотой, оказывая еще более подавляющее влияние на местный колорит. Я видел, как бледная свежая зелень весенней растительности в садах Венеции, на стороне Лидо, становилась чисто красноватой или между ней и малиновой при таком ярком закате, когда каждая частица зеленого цвета была полностью уничтожена. И таким образом, при любом цветном освещении (а таких от рассвета до сумерек немного, которые не слегка подкрашены какой-либо случайностью атмосферы) происходит изменение местного цвета, которое, когда на картине оно настолько точно распределено, что мы сразу чувствуем как то, что представляют собой местные цвета сами по себе, так и то, каков цвет и сила света на них, дает нам истинное представление о тоне.

Для выражения эффекта желтого солнечного света можно было бы выбрать фрагменты из хороших картин Кейпа, которым нет равных в искусстве. Но я сильно сомневаюсь, что существует хоть один *яркий* § 19. Совершенству Сиур в этом отношении мешали многочисленные ошибки. Сиур в мире, который, взятый в целом, не представляет большого количества вопиющих солецизмов по тону. Я видел не так уж много его прекрасных картин, которые не были бы совершенно испорчены алым одеянием какой-нибудь главной фигуры, алым цветом, совершенно не тронутым и не тронутым золотистым оттенком остальной части картины; и, что еще хуже, с небольшим различием между его собственными освещенными и затененными частями, так что он кажется совершенно лишенным солнечного света, цвета яркой алой краски при мертвом, холодном дневном свете. Возможно, что первоначальный цвет мог быть потерян во всех случаях или что эти части, возможно, были злодейски перекрашены: но я скорее склонен верить, что они подлинные, потому что даже на лучших его картинах есть очевидные повторения того же рода солецизма в других цветах — зеленых, например, — как на крутом берегу справа от самой большой картины в галерее Далвича; и коричневых, как на лежащей корове на той же картине, которая представляет наиболее заметный и болезненный контраст с той, что стоит рядом с ней, причем бок стоящей коровы находится в залитый живительным солнечным светом, а покоящийся лежал с таким мертвым, непрозрачным и безжизненно-коричневым оттенком, какой всегда бывает у сырого тюфяка новичка. И снова, на этом отмеченном 83-м месте, в то время как фигуры справа идут в самом драгоценном свете, а те, что находятся чуть дальше, оставляют между нами и ними фарлонг или два чистых видимых солнечных лучей, коровы в центре полностью лишены, бедняжки, как света, так и воздуха. И эти недостатки, хотя они часто ускользают от глаз, когда мы находимся рядом с картиной и можем остановиться на том, что в ней красиво, все же настолько портят весь ее эффект, что я сомневаюсь, много ли существует картин, в которых встречаются яркие цвета, которые не теряют своего эффекта и не становятся холодными и плоскими на расстоянии десяти или

двенадцати шагов, сохраняя свое влияние только тогда, когда глаз находится достаточно близко, чтобы остановиться на нужных частях, не включая целое. Возьмем, к примеру, большую картину в нашей Национальной галерее, видимую из противоположной двери, где черная корова кажется гораздо ближе, чем собаки, а золотистые тона на расстоянии напоминают рисунок сепией, а не солнечный свет, главным образом из-за полного отсутствия воздушных серых тонов, просвечивающих сквозь них.

Итак, в работах Тернера нет примеров чего-либо столь же верного и имитирующего солнечный свет, как лучшие части Кейпа; но в то же время нет ни единого следа того же рода солицизма. Это правда, что в своей любви к цвету, § 20. Тернер не так совершенен по частям — гораздо более в целом. Тернер имеет привычку допускать чрезмерно холодные фрагменты в больших, самых теплых картинах; но заметьте, это никогда не теплые цвета без света, бесполезные как контрасты, пока они диссонируют в тоне; но это фрагменты самых прохладных оттенков, частично исключенные из общего влияния и чрезвычайно ценные как цвет, хотя, при всем уважении к ним, я думаю, что они иногда слегка разрушают то, что в противном случае было бы идеальным тоном. Например, две сине-белые полосы на дрейфующем флаге Работоторгового корабля, по-моему, в наименьшей степени чересчур круты. Я думаю, что и синий, и белый цвета были бы невозможны при таком освещении; и точно так же белые части платья Наполеона своей прохладой сочетались с идеально подобранной теплотой всей остальной картины. Но оба этих источника света являются отражениями, и почти невозможно сказать, какие тона может принять даже самый теплый свет, отраженный от холодной поверхности; так что мы не можем фактически уличить эти части в фальши, и хотя нам больше понравился бы *тон* картины, если бы они были немного теплее, нам не может не нравиться *цвет* картины таким, каков он есть; в то время как слабые части Кейпа не только явно фальшивы, находясь при прямом освещении, но и столь же неприятны по цвету, сколь и фальшивы по тону, и вредны для здоровья. все, что находится рядом с ними. И лучшим доказательством грамматической точности интонаций Тернера является совершенное и неизменное воздействие всех его картин на любом расстоянии. Мы приближаемся только для того, чтобы последовать за солнечным светом в каждую щель листы, и отступаем только для того, чтобы почувствовать, как он рассеивается по сцене, как вся картина сияет, как солнце или звезда, на каком бы расстоянии мы ни стояли, и освещает воздух между нами и ним; в то время как на многие, даже лучшие картины Клода, нужно смотреть поближе, чтобы почувствовать, и они теряют свет с каждым шагом, который мы делаем. Самый маленький из трех морских портов в Национальной галерее ценен и выдержан в правильных тонах, когда мы находимся рядом с ним; но в десяти ярдах от него вся она покрыта кирпичной пылью, оскорбительной и явно фальшивой по всему своему оттенку.

Сравнение Тернера с Кейпом и Клодом может показаться странным для большинства ушей; но это главным образом потому, что у нас нет привычки анализировать и останавливаться на этих сложных и § 21. Способность Тернера объединять несколько тонов. смелые пассажи современного мастера, которые на первый взгляд не вызывают к нашим обычным представлениям об истине, из-за его привычки объединять два, три или даже больше отдельных тонов в одной композиции. В этом он также строго следует природе, ибо везде, где меняется климат, меняется и тон, а климат меняется с увеличением высоты на каждые 200 футов, так что верхние облака всегда отличаются по тону от нижних, эти - от остального ландшафта и, по всей вероятности, какая-то часть горизонта - от остальной. И когда природа допускает это в высокой степени, как это всегда бывает в ее самых великолепных эффектах, она сама не сразу

производит впечатление интенсивностью тона, как в глубоких и спокойных желтых тонах июльского вечера, а скорее великолепием и разнообразием сопутствующих цветов, в которых, если мы уделим этому время и внимание, мы постепенно обнаружим торжественность и глубину двадцати тонов вместо одного. Теперь, когда Тернер способен ассоциировать холод с теплым светом, никто никогда не приближался к нему и даже не отваживался работать с ним в одной области. Старые мастера, довольствуясь одним простым тоном, приносили в жертву его единству все изысканные градации и разнообразные штрихи рельефа и изменения, с помощью которых природа объединяет свои часы друг с другом. Они дарили тепло заходящего солнца, заливающего все вокруг своим золотом; но они не давали тех серых полос на горизонте, где, если смотреть сквозь его угасающий свет, прохлада и мрак ночи собираются для своей победы. Было ли это в них бессилием или рассудительностью, решать не мне. Я должен только указать на смелость Тернера в этом отношении, как на нечто, с чем искусство не может сравниться, как на то, в чем простая попытка сама по себе является превосходством. Используйте для создания вечернего эффекта средство *Temeraire*. Эта картина, на первый взгляд, не обманет, как кусочек настоящего солнечного света; но это потому, что в ней есть нечто большее, чем солнечный свет, потому что под пылающей завесой сводчатого огня, который освещает судно в его последнем пути, есть синяя, глубокая, пустынная пустота тьмы, из которой вы можете услышать голос ночного ветра и глухой рокот потревоженного моря; потому что холодные, смертоносные тени сумерек сгущаются в каждом солнечном луче, и мгновение за мгновением, пока вы смотрите, вам будет казаться, что какая-то новая пленка и тусклость ночи исчезли. поднявшийся над необъятностью уходящей формы.

И если при эффектах такого рода будет потрачено время на то, чтобы остановиться на отдельных тонах и изучить законы их согласования, в недавних выпусках Академии будут найдены иллюстрации этого § 22. Перепросмотр великий художник масса разнообразной правды, с которой ничто не может сравниться, которая не только не имеет себе равных, но и не противоречит им, и которая, когда в исполнении может уступать некоторым избранным отрывкам старых мастеров, является таковой благодаря преднамеренному выбору, скорее предполагающему множество истин, чем имитирующему одну из них, и благодаря борьбе с трудностями воздействия, для которых искусство не может предоставить параллельного примера. Более того, в следующей главе, посвященной цвету, мы увидим еще одну причину сомневаться в правдивости Клода, Кейпа и Пуссена по тону, — причину настолько осязаемую, что, если бы это было все, с чем можно было спорить, я бы вряд ли допустил какую—либо неполноценность Тернера вообще;^[18] но я допускаю это не столько по отношению к обманчивым имитациям солнечного света, создаваемым отчаянными преувеличениями тени, у известных пейзажистов, сколько по отношению к славе Рубенса, сиянию Тициана, серебряной нежности Кальяри и, возможно, более всего драгоценным и чистым отрывкам, исполненным глубокого чувства и небесного света, святым и незапятнанным, прославленным неизменной страстью вечности, которые своим безмятежным покоем освящают глубокие и благородные концепции ранней итальянской школы - фра Бартоломео, Перуджино и раннего разума Рафаэля.

[16] Конечно, я говорю здесь не об обработке светотени, а о той величине глубины оттенка, на которую *при прочих равных условиях* близкий объект будет превосходить удаленный. О

истинности систем Тернера и старых мастеров в том, что касается светотени, смотрите Главу III. настоящего Раздела, § 8.

[17] Что еще более важно, соблюдайте, *как истину или факт*. Часто может случиться так, что с точки зрения чувства тон является более важным из двух; но это нас здесь не касается.

[18] Мы не должны оставлять тему тона, не сославшись на работы покойного Джорджа Барретта, в которых представлены великолепные и возвышенные пассажи света; и Джона Варли, который, хотя и был менее правдив в своей цели, часто был глубок в своих чувствах. Некоторые наброски Де Вина также достойны восхищения в этом отношении. Что касается наших картин маслом, то чем меньше о них будет сказано, тем лучше. У Кэллкотта самая верная цель; но, не разбираясь в цвете, он не может добиться успеха в тоне.

ГЛАВА II.

ИСТИННОГО ЦВЕТА.

В первом зале Национальной галереи находится пейзаж, приписываемый Гаспару Пуссену, который иногда называют Арисия, иногда Ле или Ла Ричча, в соответствии с фантазией каталога^{§1}. Наблюдения над цветом "Ла Риччия" Ж. Пуссена. Печатники. Можно ли предположить, что он похож на древнюю Арисию, ныне Ла Ричча, недалеко от Альбано, я не берусь определять, поскольку большинство городов этих старых мастеров совершенно похожи одно на другое; но, во всяком случае, это город на холме, поросшем тридцатью двумя кустами, очень одинакового размера, с примерно одинаковым количеством листьев у каждого. Все эти кусты окрашены в один тускло-непрозрачный коричневый цвет, становящийся очень слегка зеленоватым по мере приближения к свету, и в одном месте обнаруживается кусок скалы, который, конечно, в природе был бы холодным и серым рядом с блестящими оттенками листвы, и который, следовательно, будучи к тому же полностью в тени, последовательно и научно окрашен в очень чистый, красивый и позитивный кирпично-красный, единственный цвет, подобный на картинке. На переднем плане изображен участок дороги, который, чтобы учесть его большую близость, то, что он полностью освещен, и, можно предположить, количество растительности, обычно присутствующей на автомобильных дорогах, выполнен в очень холодном зелено-сером цвете, а достоверность картины дополняют несколько точек на небе справа, с примыкающим к ним стеблем, спокойного и похожего коричневого цвета.

§2. По сравнению с реальной сценой.

Не так давно я медленно спускался по этому самому участку каретной дороги, первому повороту после выезда из Альбано, чему немало препятствовали достойные преемники древних прототипов Вейенто.^[19] Когда я покидал Рим, стояла дикая погода, и по всей Кампанье неслись сернисто-синие облака, сопровождаемые одним-двумя раскатами грома, и солнечные лучи падали на акведук Клавдия, освещая бесконечность его арок, как мост хаоса. Но когда я поднимался по длинному склону горы Альбан, буря, наконец, унеслась на север, и благородные очертания куполов Альбано и грациозная темнота его илексской рощи выделялись на фоне чистых полос чередующегося синего и янтарного, а верхнее небо постепенно окрашивалось

сквозь последние обрывки дождевых облаков глубокой, трепещущей лазурью, наполовину эфиром, наполовину росой. Полуденное солнце косыми лучами спускалось по каменистым склонам Ла Риччия, и густая высокая листва, осенние оттенки которой смешивались с влажной зеленью тысячи вечнозеленых растений, была пропитана им, как дождем. Я не могу назвать это цветом, это был пожар. Пурпурные, и малиновые, и алые, подобно занавесам Божьей скинии, ликующие деревья опускались в долину в потоках света, каждый отдельный лист трепетал жизнерадостной жизнью; каждый, поворачиваясь, чтобы отразить или передать солнечный луч, превращался сначала в факел, а затем в изумруд. Далеко в глубине долины зеленые просторы изгибались дугой, как впадины могучих волн какого-нибудь кристально чистого моря, с цветами земляного дерева, разбивающимися по их склонам в пену, и серебряные хлопья оранжевых брызг взметались в воздух вокруг них, разбиваясь о серые стены скалы на тысячи отдельных звездочек, попеременно гаснущих и разгорающихся, когда слабый ветер поднимал и давал им упасть. Каждая лужайка травы горела, как золотой пол небес, открываясь внезапными отблесками, когда листва ломалась и смыкалась над ней, как молния раскрывается в облаке на закате; неподвижные массивы темных скал - темные, хотя и покрытые алым лишайником, — отбрасывали свои тихие тени на его беспокойное сияние, фонтан под ними наполнял свою мраморную впадину голубым туманом и прерывистым шумом, и над всем этим — многочисленные полосы янтаря и розы, священные облака, которые не имеют тьмы и существуют только для того, чтобы освещать, были видны в бездонных промежутках между торжественными закатами. и орбитальный покой каменных сосен, уходящих, чтобы затеряться в последнем, белом, ослепительном блеске неизмеримой линии, где Кампанья растворяется в сиянии моря.

Скажите мне, кто на это больше похож, Пуссен или Тернер? Даже в своих самых смелых и ослепительных попытках сам Тернер не смог бы приблизиться к этому; но в то время вы не могли подумать или вспомнить, что работа какого-либо другого человека имеет хотя бы отдаленный оттенок или § 3. Сам Тернер уступает по яркости природе.сходство с тем, что вы видели. Я также не говорю о том, что является необычным или неестественным; нет ни климата, ни места, и едва ли проходит час, в течение которого природа не проявляла бы красок, которым никакие усилия смертного не могут подражать или приблизиться к ним. Ибо все наши искусственные пигменты, даже если их рассматривать при одинаковых обстоятельствах, мертвы и лишены света рядом с ее живым цветом; зелень растущего листа, алость свежего цветка недоступны ни искусству, ни технике; но в дополнение к этому природа проявляет свои оттенки под интенсивным солнечным светом, который утроает их яркость, в то время как художник, лишенный этой великолепной помощи, все еще работает с тем, что на самом деле является серой тенью по сравнению с силой цвета природы. Возьмите травинку и алый цветок и положите их так, чтобы на них падал солнечный свет, рядом с самым ярким холстом, который когда-либо сходил с мольберта Тернера, и картина погаснет. Так далеко от природы, что он даже наполовину не достигает ее в том, что касается простой яркости цвета; но использует ли он эту яркость цвета на предметах, которым она должным образом не принадлежит? Давайте сравним его работы в этом отношении с несколькими экземплярами старых мастеров.

На левой стороне картины Сальватора "Меркурий и Дровосек" в нашей Национальной галерее есть нечто, без сомнения, предназначенное для скалистой горы, на среднем расстоянии,§4. Невозможные цвета Сальватора, Тициана;достаточно близко, чтобы были отчетливо видны все его трещины и выступы, или, скорее, чтобы было видно множество неловких царапин кисти по нему, которые, хотя и не особенно отражают ни то, ни другое, без сомнения, символизируют

скалы. Теперь ни одна гора при полном освещении и достаточно близко, чтобы можно было разглядеть детали ее утеса, не обходится без большого разнообразия нежных цветов. Сальватор нарисовал его повсюду, ни на мгновение не изменив; но это, я полагаю, простота и обобщение; — оставим это: но каков цвет? *Чистый небесно-голубой*, без единой крупинки серого или какого-либо изменяющего оттенка вообще; — та же кисть, которая только что придала самым голубым участкам неба, была больше загружена в ту же часть поддона, и вся гора была залита абсолютным ультрамарином. Теперь горы только могут стать чисто голубыми, когда между нами и ними так много воздуха, что они становятся просто плоскими, темных оттенков, каждая деталь полностью теряется: они становятся голубыми, когда становятся воздухом, и не раньше. Следовательно, эта часть картины Сальватора, изображающая холмы совершенно ясно и близко, со всеми видимыми их деталями, является, что касается цвета, широкой, смелой ложью — прямым утверждением прямой невозможности.

Во всем ассортименте работ Тернера, как недавних, так и давних, вы не найдете экземпляра чего-либо достаточно близкого, чтобы были видны детали, окрашенного в небесно-голубой цвет. Везде, где Тернер дает синий цвет, он создает атмосферу; это воздух, а не объект. Синий цвет он придает своему морю; так делает природа; — сапфирово-глубокий синий цвет он придает своей необозримой дали; так делает природа; — синий цвет он придает туманным тням и впадинам своих холмов; так делает природа: но синего он *не* дает там, где видны детали и освещенная поверхность; по мере того, как он обретает свет и характер, он приобретает теплоту и разнообразные оттенки; ни в одной из его работ, и я говорю особенно о картинах Академии, нет ни одного оттенка холодного цвета, который нельзя было бы объяснить и который оказался бы правильным и полным смысла.

Я не говорю, что дистанция Сальватора не подобна художнику; и в этом, и в еще более вопиюще фальшивых дистанциях Тициана, упомянутых выше, и в сотнях других, столь же смелых преувеличений, я могу восхищаться и, возможно, должен сожалеть, видя их другими, чем они есть на самом деле; но несколько странно слышать, как люди говорят об изысканной тщательности и бдительности Тернера в отношении цвета как о фальшивке, в то время как они принимают подобные случаи нелепого и дерзкого вымысла с самой щедрой и простой доверчивостью.

Опять же, в верхней части неба на картине Николя Пуссена, замеченной ранее, облака очень тонкого оливково-зеленого цвета, примерно того же оттенка, что и самые яркие части деревьев внизу⁵⁵. Пуссен и Клод.они. Они не могли измениться (иначе деревья, должно быть, были выкрашены в серый цвет), потому что этот оттенок гармоничен и хорошо сочетается с остальной картиной, а бело-голубой цвет в центре неба по-прежнему свеж и чист. Зеленое небо на открытом и освещенном расстоянии встречается очень часто и очень красиво; но насыщенные оливково-зеленые облака, насколько я знаком с природой, — это тот оттенок, которому она не склонна потакать. Вы будете озадачены, увидев подобное в недавних работах Тернера.^[20] Опять же, возьмите любую важную группу деревьев, мне все равно, чью — Клода, Сальватора или Пуссена — с боковым освещением (например, в "Браке Исаака и Ребекки" или "жертвоприношении Исаака" Гаспара:) Можно ли всерьез предполагать, что эти темно-коричневые и меланхолично-зеленые тона отражают оттенки листьев под ярким полуденным солнцем? Я знаю, что вы не можете не смотреть на все эти картины как на куски темного рельефа на фоне света, полностью исходящего издалека; но это не так — это эффекты полудня и утра с полным боковым освещением. Будьте так любезны, подберите цвет листа на солнце

(самый темный, который вам нравится) настолько близко, насколько сможете, и возьмите подходящий цвет и установите его рядом с одной из этих групп деревьев, и возьмите травинку обыкновенную, и установите ее рядом с любой частью наиболее ярко освещенного переднего плана, а затем расскажите об истинности цвета старых мастеров!

И пусть здесь не выдвигаются аргументы, касающиеся возвышенности или точности *впечатления*. В настоящее время я не имею к этому никакого отношения. Я говорю не о том, что возвышенно, а о том, что истинно. Люди нападают на Тернера на этом основании; они никогда не говорят о красоте или возвышенности по отношению к нему, но о природе и правде, и пусть они поддерживают своих любимых мастеров на тех же основаниях. Возможно, я испытываю глубочайшее почтение к *чувствам* старых мастеров, но я не должен позволять им влиять на меня сейчас — мое дело подбирать цвета, а не говорить о чувствах. Также пусть никто не скажет, что я слишком углубляюсь в детали и что общие истины могут быть получены с помощью местной лжи. Истину можно измерить только тщательным сопоставлением реальных фактов; мы можем бесконечно говорить о ней в общих чертах и ничего не доказывать. Мы не можем сказать, какой эффект ложь может произвести на того или иного человека, но мы можем очень хорошо сказать, что является ложью, а что нет, и если это производит на наши чувства эффект истины, это только демонстрирует их несовершенство и неточность, а также необходимость совершенствования. Цвет Тернера ослепителен для ощущений одного человека и прекрасен для ощущений другого. Это ничего не доказывает. Цвет Пуссена подходит одному, сажа - другому. Это ничего не доказывает. Нет другого способа прийти к какому-либо выводу, кроме тщательного сравнения того и другого с известными и наглядными оттенками природы, и это сравнение неизменно превращает Клода или Пуссена в черноту и даже Тернера в серость.

Какой бы глубокой ни казалась темнота, окутывающая объекты реального пейзажа, все же окно, через которое виден этот пейзаж, неизменно будет казаться широким пространством света по сравнению с тенью стен комнаты; и это единственное обстоятельство может доказать нам как интенсивность и распространение дневного света на открытом воздухе, так и необходимость, если картина хочет быть правдивой с точки зрения цветового воздействия, представлять собой широкое пространство постепенного освещения, а не накладку черных тонов, как у старых мастеров. Их произведения природы одетая в траур, — οὐδ' ἐν καθαρῶν λίω τεθραμμένοι, ἀλλ' ὑπὸ σιμύρεϊ σκιά.

Это правда, что кое-где в "Картинах Академии" есть отрывки, в которых Тернер перевел недостижимую интенсивность одного тона цвета в достижимую высоту более высокого⁸⁶. Перевод цветов Тернера. первый: золотисто-зеленый, например, от яркого солнечного света на зелени, в чистый желтый, потому что он знает, что невозможно какой бы то ни было смесью синего точно передать относительную интенсивность света, и Тернер всегда будет подбирать правильные светотени, чего бы ему это ни стоило в цвете. Но он делает это в редких случаях, да и то на очень маленьких пространствах; и я был бы признателен его критикам, если бы они вышли на какой-нибудь теплый, поросший мхом зеленый берег под ярким летним солнцем и попытались передать его тон; и когда они обнаружат, а обнаружат они обязательно, что индийский желтый и хром выглядят темными рядом с ним, пусть они откровенно скажут мне, что ближе к истине, золото Тернера или траурные и мутно-оливково-коричневые тона и зелень вердигри, в которых Клод с усердием и умом севрского фарфорового художника рисует кропотливую ежевику. листья на его детском переднем плане.

Но достаточно странно, что основные нападки на Тернера за чрезмерный блеск делаются не тогда, когда может быть какой-либо шанс на то, что он переступит границы своей натуры, а § 7. Обратите внимание на эффекты, в которых блеск искусства не может даже приблизиться к блеску реальности. когда он брал сюжеты, с которыми никакие земные цвета никогда не могли соперничать или дотянуться, такие, например, как его закаты среди высоких облаков. Когда я буду говорить о небе, я укажу, какие разделения, пропорциональные их высоте, существуют в характере облаков. Это самая высокая область, характеризующаяся исключительно белыми, прозрачными, многочисленными и спокойными облаками, расположенными полосами или хлопьями, о которых я сейчас говорю, область, которую ни один пейзажист никогда не пытался изобразить, за исключением Рубенса и Тернера - последний выбрал ее для своего самого любимого и частого этюда. До сих пор мы говорили о том, что постоянно и необходимо в природе, об обычном воздействии дневного света на обычные цвета, и мы снова повторяем, что никакое великолепие палитры не может достичь даже их. Но это совсем другое дело, когда сама природа принимает колоритный облик и делает что-то экстраординарное, что-то действительно демонстрирующее ее силу. У нее есть тысяча способов подняться над собой, но, пожалуй, самые благородные проявления ее способности к цветопередаче - в этих закатах среди высоких облаков. Я говорю особенно о моменте перед заходом солнца, когда его свет приобретает чисто розовый оттенок, и когда этот свет падает на зенит, покрытый бесчисленными облачными формами невообразимой нежности, нитями и хлопьями пара, которые при обычном дневном свете были бы чисто снежно-белыми, и которые, следовательно, дают яркое поле оттенку света. Тогда нет предела множеству и нет проверки интенсивности предполагаемых оттенков. Все небо от зенита до горизонта становится одним расплавленным, манящим морем цвета и огня; каждая черная полоса превращается в массивное золото, каждая рябь и волна — в незапятнанный, лишенный теней малиновый, пурпурный и алый цвета, для обозначения которых нет слов в языке и нет идей в уме, — вещи, которые можно представить, только пока они видны, — интенсивная пустая синева верхнего неба тает сквозь все это, проявляясь здесь глубокой, чистой и без света, а там, модулируемая пленкой, бесформенной тело из прозрачного пара, пока оно незаметно не растворится в его малиновом и золотом цвете. Теперь нет никакой связи, ни единого звена ассоциации или сходства между этими небесами и работой рук любого смертного, кроме Тернера. Он один следовал природе в этих ее высочайших усилиях; он следует за ней верно, но далеко позади; следует на таком расстоянии от ее интенсивности, что Наполеон прошлогодней выставки и Вспыльчивый Человек позапрошлого года выглядели бы бесцветными и холодными, если бы взгляд наткнулся на них после одного из природных закатов среди высоких облаков. Но есть тысяча § 8. Причин обычного недоверия наблюдателя к их представлению. причин, по которым этому не следует верить. Стечение обстоятельств, необходимое для того, чтобы вызвать закаты, о которых я говорю, происходит не чаще пяти-шести раз за лето, и то лишь на промежуток от пяти до десяти минут, как только солнце достигает горизонта. Учитывая, как редко люди вообще задумываются о том, чтобы посмотреть на закат, и как редко, если они это делают, они находятся в положении, с которого его можно полностью увидеть, шансы на то, что их внимание будет бодрствовать, а положение благоприятным в течение этих нескольких быстротечных моментов года, практически равны нулю. Что может знать горожанин, который видит только красный свет на полотнище фургона в конце улицы и малиновый цвет кирпичей в печной трубе своего соседа, о потоке огня, заливающим небо от горизонта до зенита? Что может знать даже тихий обитатель английской низменности, чья сцена проявления небесного огня ограничена верхушками стогов сена и грачиными гнездами на старых вязах, о величественных переходах великолепия, которые

перекидываются от Альпа к Альпам над лазурью тысячи миль шампейна? Даже допуская постоянную силу наблюдения и предполагая обладание таким невероятным знанием, требуется лишь минутное размышление, чтобы доказать, насколько неспособна память удерживать в течение какого-либо времени отчетливый образ источников даже самых ярких впечатлений. Какие воспоминания остались у нас о закатах, которые радовали нас в прошлом году? Мы можем знать, что они были великолепны или сияли, но не сохраняется никакого отчетливого образа цвета или формы — ничего, *встепени* (ибо большая трудность с памятью заключается в удержании не фактов, а *степеней* факта) мы могли бы быть настолько уверены, чтобы сказать о чем-либо, представленном нам сейчас, что это похоже на это. Если бы мы так сказали, мы были бы неправы; ибо мы можем быть совершенно уверены, что энергия впечатления исчезает из памяти и с каждым днем становится все более и более расплывчатой; и таким образом мы сравниваем поблекший и нечеткий образ с решимостью и уверенностью того, что присутствует в наших чувствах. Как постоянно мы утверждаем, что гроза на прошлой неделе была самой ужасной, которую мы когда-либо видели в своей жизни, потому что сравниваем ее не с грозой прошлого года, а с поблекшим и слабым воспоминанием о ней. И вот, когда мы входим на выставку, поскольку перед нами нет определенного стандарта истины, наши чувства приглушаются и подчиняются спокойствию цвета, которое является всем, чего обычно может достичь человеческая сила; и когда мы обращаемся к фрагменту более высокой и близкой истины, приближающейся к высоте цвета природы, но к которой нас не ведут, как следовало бы в природе, соответствующие градации света повсюду вокруг нас, но которая внезапно изолирована и отрезана рамкой и стеной, и окружена темнотой и холодом, чего мы можем ожидать, кроме того, что это должны ли удивлять и шокировать чувства? Предположим, где§9. Цвет Наполеона. Наполеон висел в Академии в прошлом году, вместо него можно было бы оставить отверстие в стене, и через это отверстие, посреди мрака полутемной комнаты и прокуренной атмосферы, внезапно могло бы излиться все великолепие тропического заката, отраженного от моря: Как бы вы съежились, ослепленные его алыми и невыносимыми молниями! На какой картине в комнате после нее не было бы черноты? И почему тогда вы обвиняете Тернера в том, что он ослепляет вас? Разве ложь не лежит на тех, кто *этого не*? Во всей этой картине не было ни одного оттенка, который был бы намного ниже того, который использовала бы природа при тех же обстоятельствах, и не было ни одного негармоничного или расходящегося с остальными; — бурный кроваво-красный горизонт, алый от пробивающегося солнечного света, насыщенный темно-коричневый цвет влажных и освещенных морских водорослей; чистое золото и пурпур верхнего неба и, пронизывающий все это, глубокий проход торжественной синевы, где холодный лунный свет падал на одно задумчивое пятно безграничного берега — все было передано в гармонии, столь же совершенной, как и их цвет. был напряженным; и если бы вместо того, чтобы пройти мимо, как, я не сомневаюсь, вы сделали в спешке из-за своего безотчетного предубеждения, вы задержались бы перед картиной хотя бы на четверть часа, вы бы обнаружили, что ощущение воздуха и пространства сливается с каждой линией, дышит каждым облаком, каждым цветовым ощущением и излучает видимый, сияющий, поглощающий свет.

Однако в целом следует отметить, что где бы в блестящих эффектах такого рода мы ни приближались к чему-либо похожему на истинное воспроизведение цвета природы, все же должен быть отчетливый§10. Необходимо несоответствие между достижимой яркостью цвета и света. разница в впечатлении, которое мы передаем, потому что не можем приблизиться к *ее свету*. Все такие оттенки, как правило, дается ей с сопровождающим интенсивность

солнечных лучей, которое ослепляет и подавляет в глаза, так что он не может лечь исключительно на фактических цветов, ни понять, кто они такие, и, следовательно, в искусстве, в оказании всех последствий такого рода, необходимо хочешь *идеимитации*, которые являются истинным источником удовольствия для обычного наблюдателя; так как мы можем дать только один ряд истин, этих цвета, и не дать сопровождающего истины свет, так что тем более верно, мы находимся в цвет, тем больше, как правило, будет расхождение между чувствовал, интенсивность оттенка и слабость легких. Но художник, который действительно любит природу, по этой причине не даст вам блеклого изображения, которое действительно может показаться вам правильным, потому что ваши чувства не могут обнаружить несоответствия в его частях, но которое, как он знает, выводит свою очевидную истину из систематизированной лжи. Нет; он заставит вас понять и почувствовать, что искусство не может подражать природе — что там, где оно, по-видимому, делает это, оно должно очернять ее и насмехаться над ней. Он даст вам или изложит вам такие истины, которые находятся в его власти, полностью и безупречно; а те, которые он не может дать, он оставит вашему воображению. Если вы знакомы с природой, вы будете знать, что все, что он дал, истинно, и вы будете черпать из своей памяти и из своего сердца тот свет, который он не может дать. Если вы незнакомы с природой, ищите в другом месте все, что может случиться, чтобы удовлетворить ваши чувства; но не спрашивайте об истине, которую вы не хотели бы признавать и которой не могли бы наслаждаться.

Тем не менее целью и борьбой художника всегда должно быть устранение этого несоответствия, насколько позволяют силы искусства, не за счет уменьшения цвета, а за счет увеличения освещенности. § 11. У Тернера это расхождение меньше, чем у других колористов. И действительно, именно этим работы Тернера особенно отличаются от работ всех других колористов ослепительной интенсивностью, а именно светом, который он проливает через каждый оттенок, и который, гораздо больше, чем их яркий цвет, является реальным источником их подавляющего воздействия на глаз, эффекта, который так *основанно* стал предметом постоянных оживленных дискуссий, как если бы солнце, которое они изображают, было совершенно тихим, и приглушенным, и нежным, и управляемым светилом, и никогда никого не ослепляло, ни при каких обстоятельствах. Мне нравится стоять рядом с блестящим Токарем в Академии и слушать непреднамеренные комплименты толпы — "Какая яркая вещь!" "Я заявляю, что не могу смотреть на это!" — "У вас не болят глаза?" - выражено так, как будто у них была постоянная привычка смотреть солнцу прямо в лицо, с самым совершенным комфортом и всей свободой зрения. Это любопытно § 12. Его огромное распространение в пейзаже, приписываемом Рубенсу, услышав, как люди порочат некоторые благородные световые пассажи Тернера, перейдем к какой-нибудь действительно неграмматичной и фальшивой картине старых мастеров, в которой у нас цвет дан без света. Возьмем, к примеру, пейзаж, приписываемый Рубенсу, № 175 в галерее Далвича. Я никогда не говорил и никогда не буду говорить о Рубенсе иначе, как с самым благоговейным чувством; и какие бы несовершенства в его искусстве ни были результатом его досадного недостатка серьезности и неспособности к истинной страсти, изначально уровень его ума был таков, что я верю, мир может увидеть другого Тициана и другого Рафаэля, прежде чем он увидит другого Рубенса. Но я уже упоминал о распушенности, которую он иногда допускает; и в этой картине есть пример этого, соответствующий непосредственному вопросу. Внезапная полоса и круг желтого и малинового в середине неба на этой картине, являющиеся появлением фрагмента цвета заката при чистом дневном свете и в совершенной изоляции, в то время как в переводе на светотень они скорее

темнее, чем ярче остального неба, являются примером такой смелой абсурдности, от чьего карандаша это может исходить, что если бы все ошибки, в которые впадал Тернер на протяжении всей своей жизни, были сосредоточены в одной, то никто не смог бы сравниться с ней; и поскольку наши знатоки смотрят на это с нескончаемым одобрением, мы не должны удивляться тому, что точное восприятие, которое таким образом находит удовольствие в чистом вымысле, неизменно вызывает отвращение к точности и правдивости Тернера.

Однако до сих пор мы говорили о живости чистого цвета и показывали, что Тернер использует его только там, где его использует природа, и в ничуть не меньшей степени. Но до сих пор у нас был § 13. Тернер почти никогда не использует чистый или яркий цвет. следовательно, речь идет о самой ограниченной и нехарактерной части его работ; ибо Тернер, как и все великие колористы, отличается не столько способностью ослеплять и подавлять взгляд интенсивностью эффекта, сколько способностью делать это с помощью приглушенных и щадящих средств. Нет на свете человека более осторожного и скупого в использовании чистого цвета, чем Тернер. Сказать, что он никогда не создает ничего подобного голубым наростам на переднем плане или холмам, *расцвеченным*, как лучшее шелковое платье экономки, синим и красным, которые некоторые из наших знаменитых художников считают квинтэссенцией возвышенного, было бы слабым комплиментом. С таким же успехом я мог бы похвалить портреты Тициана за то, что в них нет гримас и красок клоуна в пантомиме; но я говорю, и заявляю с уверенностью, что вряд ли найдется современный художник—пейзажист, каким бы трезвым и невеселым ни выглядели их работы, который не использовал бы более чистых и необработанных красок, чем Тернер; и что обычная мишура и мусор, или, скорее, порочный и опасный материал, в зависимости от силы производящего его разума, которым наполовину покрыты стены нашей Академии, позорны в слабых руках или в неумелом виде. более могущественная, унижающая и развращающая всю нашу школу искусства, основана на системе цвета, по сравнению с которой Тернер - это как Веста для Котитто - целомудрие огня для нечистоты земли. Каждая картина этого великого колориста имеет в одной или двух своих частях (ключевые ноты целого) точки, где система каждого отдельного цвета концентрируется одним мазком, настолько чистым, насколько это возможно с палитры; но на всем огромном пространстве и протяженности даже самых блестящих его работ не найдется ни одного сырого цвета; то есть нет теплоты, в которой не было бы серого, и нет синего, в котором не было бы теплоты; и оттенки, в которых он больше всего превосходит и отдаляет от себя всех других людей, самые любимые и неподражаемые. части его цвета - это, как и положено всем совершенным колористам, его серые тона.

Поучительно в этом отношении сравнить небо Меркурия и Аргуса с различными иллюстрациями безмятежности, простора и возвышенности, естественно присущих голубому и розовому цветам, которых на ежегодной выставке представлено предостаточно. В "Меркурии" и "Аргусе" бледная и дымчатая синева нагретого неба прерывается серым и жемчужно-белым, золотой цвет света более или менее согревает его по мере приближения или удаления от солнца; но повсюду нет ни крупинки чистой синевы; все приглушено и согрето одновременно смешением серого и золотого, вплоть до самого зенита, где, прорываясь сквозь хлопьевидный туман, прозрачная и глубокая лазурь неба выражается одним осыпавшимся штрихом; задается ключевая нота целого, и каждая его часть становится ярче. уходит сразу далеко в светящееся и воздушное пространство. Читатель вряд ли сможет сразу не вспомнить множество работ, отличающихся от этой, с присвоенными им громкими названиями, в которых небо является чистым произведением сантехника и стекольщика и должно оцениваться за ярд с большой наценкой на ультрамарин.

Во всех работах Тернера один и тот же правдивый принцип нежного и приглушенного цвета реализуется с тщательностью и трудом, о которых трудно составить представление. Он дает § 14. Основу серого цвета, под всеми его яркими оттенками. Штрихи чистого белого для максимального освещения; но все остальные белые тона на его картине переливаются серым или золотым. Он придает складке чистого малинового цвета драпировку ближайшей к нему фигуры; но все остальные его малиновые цвета будут насыщены черным или согреты желтым. В одном глубоком отражении его далекого моря мы улавливаем оттенок чистейшей синевы; но все остальное переливается разнообразными и тонкими градациями гармонирующего оттенка, который действительно выглядит ярко-синим как масса, но является таковым только по контрасту. Самое трудное, самое редкое - найти в его работах определенное пространство, каким бы маленьким оно ни было, несвязанного цвета; то есть либо синего, в котором нет ничего, что связывало бы его с теплотой, либо теплого цвета, в котором нет ничего, что связывало бы его с серыми оттенками целого; и в результате возникает общая система и скрытое течение серого, пронизывающее весь его колорит, из которого его самые яркие блики и те локальные штрихи чистого цвета, которые, как я уже говорил, являются ключевыми нотами картины, вспыхивают с особенной яркостью. блеск и интенсивность, в которых он одинок.

С этим смягчением и соединением фактически используемых цветов тесно связана его неподражаемая способность варьировать и смешивать их, чтобы никогда не получить и четверти дюйма § 15. Разнообразие и полнота даже его самых простых тонов. холст без каких-либо изменений в нем, мелодия так же, как и гармония того или иного рода. Заметьте, сейчас я говорю об этом не как о чем-то художественном или желательном само по себе, не как о характеристике великого колориста, а как о цели простого последователя природы. Ибо странно видеть, как чудесно природа меняет самые общие и простые из своих тонов. Горная масса, видимая против света, поначалу может показаться сплошь голубой; и так оно и есть, синяя в целом, по сравнению с другими частями ландшафта. Но посмотрите, как составлен этот синий цвет. В нем есть черные тени под утесами, есть зеленые тени вдоль дерна, есть серые полумраки на скалах, есть слабые прикосновения скрытого тепла и осторожного света по их краям; каждый куст, каждый камень, каждый пучок мха имеет свой голос в этом вопросе и соединяется с индивидуальным характером во вселенской воле. Кто здесь может сделать это так, как это делает Тернер? Старые мастера сразу решили бы этот вопрос прозрачным, приятным, но монотонным серым цветом. Многие из современных людей, вероятно, были бы столь же монотонны, с абсурдными и фальшивыми красками. Тернер только придал бы неопределенности — трепещущему, постоянному изменению — подчинение всего великому влиянию, без потери или слияния с ним какой-либо части - единство действия с бесконечностью действующих лиц. И я хочу настаивать на этом § 16. Следуя бесконечному и недоступному разнообразию природы. более конкретно, потому что это один из вечных принципов природы, что у нее не будет ни одной линии, ни цвета, ни одной части, ни атома пространства без изменения в нем. Нет ни одной из ее теней, оттенков или линий, которые не находились бы в состоянии постоянного изменения: я имею в виду не во времени, а в пространстве. В мире нет листа, у которого по всей поверхности был бы виден *тот же цвет*; где-то на нем есть белый яркий свет; и по мере того, как он изгибается к этому фокусу или от него, цвет становится ярче или серее. Подберите на обочине дороги обычный кремний и, если сможете, подсчитайте его изменения и оттенки цвета. Каждый клочок голой земли под вашими ногами содержит в себе тысячи таких элементов — серая галька, теплая охра, зелень

зарождающейся растительности, серые и черные оттенки ее отражений и теней - все это могло бы задержать художника на работе на месяц, если бы он был вынужден следовать им прикосновение к прикосновению: насколько больше, когда та же бесконечность изменений осуществляется с необъятностью объекта и пространства. Крайняя удаленность может поначалу показаться однообразной; но малейшее исследование покажет, что она полна всевозможных изменений — что ее очертания постоянно тают и появляются снова — резкие здесь, расплывчатые там - то совсем теряются, то лишь намекаются и все еще путаются друг с другом — и поэтому вечно находятся в состоянии необходимости изменений. Следовательно, везде, где в картине мы видим однотонный цвет, растянутый даже на небольшом пространстве, присутствует фальшь. Не может быть естественным ничего монотонного; не может быть правдой ничего, что рассказывает только одну историю. Коричневый передний план и скалы "Синон перед Приамом" Клода настолько фальшивы, насколько может быть фальшивый цвет: во-первых, потому что никогда не было такого коричневого цвета при солнечном свете, потому что даже песок и зола (вулканический туф) вокруг Неаполя, если допустить, что он изучал эти самые уродливые из всех образований, там, где они имеют свежие трещины, при ярком освещении становятся золотистыми и блестящими по сравнению с этими идеалами утеса, и становятся, как и все другие скалы, тихими и серыми при выветривании; и, во-вторых, потому что ни одна скала, которую когда-либо окрашивала природа, не лишена бесчисленных переливчатых оттенков разнообразной растительности. И даже Стэнфилд, мастер каменной формы, склонен таким же образом подсыпать нам то тут, то там немного грязи вместо камня.

То, что я собираюсь сказать дальше относительно цвета Тернера, я хотел бы, чтобы ко мне отнеслись с осторожностью, поскольку это допускает споры. Я думаю, что первый подход к порочности цвета в § 17. Его нелюбовь к фиолетовому и пристрастие к противопоставлению желтого и черного. Принципы природы в этом отношении. о любом мастере обычно свидетельствует главным образом преобладание фиолетового и отсутствие желтого. Я думаю, природа смешивает желтый почти со всеми своими оттенками, никогда или очень редко используя красный без него, но часто используя желтый с небольшим количеством красного; и я полагаю, что в результате будет обнаружено, что ее любимое противопоставление, то, что обычно характеризует и придает тон ее цвету, - это желтый и черный, переходящие, по мере удаления, в белый и синий. Бесспорно, что великое фундаментальное противопоставление Рубенса - желтый и черный; и что от этого, сконцентрированного в одной части картины и измененного различными оттенками серого повсюду, в основном зависят тона всех его лучших работ. И у Тициана, хотя наблюдается гораздо большая склонность к фиолетовому, чем у Рубенса, я полагаю, что красный цвет никогда не смешивается с чистым синим или не покрывается глазурью, если в нем нет модифицирующего количества желтого. Во всяком случае, я почти уверен, что какие бы насыщенные и чистые пурпурные оттенки ни вводились на местном уровне великими колористами, ничто так не разрушает все прекрасные цвета, как малейшая тенденция к фиолетовому в общем тоне; и я также уверен, что Тернера отличает от всех порочных колористов современности то, что основой всех его тонов являются черный, желтый и промежуточные оттенки серого, в то время как склонность наших обычных любителей яркого света неизменно сводится к чистым, холодным, невозможным пурпурным. Тернер действительно так любит черный и желтый, что он подарил нам не одну композицию, как рисунки, так и картины, основанные только на этих двух цветах, наиболее ярким примером чего является великолепный Квиллебуф, который я считаю одним из самых совершенных произведений простой цветовой гаммы, существующих на сегодняшний день; и я думаю, что

там, где, как в некоторых поздних произведениях из Венеции, было что-то вроде заметного появления фиолетовых тонов, хотя и изящно дополненных ярко-оранжевым и теплым зеленым на переднем плане, общий цвет не был таким совершенным или правдивым: мои собственные чувства всегда вели бы меня скорее к тому, что к теплым серым тонам таких картин, как Снежная буря или пылающий алым и золотым Наполеон и корабль работорговцев. Но в настоящее время я не настаиваю на этой части предмета, поскольку, возможно, она более уместна для дальнейшего изучения, когда мы будем рассматривать идеал цвета.

Приведенные выше замечания были сделаны исключительно в отношении недавних фотографий Академии, которые подверглись нападкам в основном из-за их цвета. Я ни в коем случае не предполагаю, что они применимы к § 18. Его ранние работы окрашены фальшиво. ранние работы Тернера, те, о которых просвещенные газетные критики постоянно говорят как о характерных для того времени, когда Тернер был "действительно великим". Он действительно великолепен с тех пор, как впервые смог держать в руках кисть, но он никогда не был таким великим, как сейчас. "Переход через ручей", каким бы великолепным он ни был как композиция и совершенным во всем, что является самым желанным и наиболее облагораживающим в искусстве, вряд ли следует рассматривать как произведение искусства цвета; это приятная, холодная, серая передача пространства и формы, но это не цвет; если рассматривать его как таковой, он насквозь фальшивый и пресный, и очень сильно уступает тонам того же рода, данным Клодом. Красновато-коричневый цвет на переднем плане картины "Падение Карфагена", при всей моей застенчивости, насколько позволяют судить мои чувства, груб, лишен солнца и во всех отношениях неправильен; и как эта картина, так и здание Карфагена, хотя последнее намного прекраснее из двух, совершенно недостойны Тернера как колориста.

Не так обстоит дело с рисунками; они, какими бы бесчисленными они ни были, от самых ранних до новейших, хотя и представляют собой непрерывную цепь все возрастающих преодоленных трудностей и иллюстрированных истин, - это все, § 19. Его рисунки неизменно совершенны. в соответствии с их целью, столь же безупречны и в отношении цвета. Все, что мы до сих пор говорили, применимо к ним в полной мере; хотя каждое из них, как правило, являясь реализацией какого-либо эффекта, фактически замеченного и реализованного лишь однажды, требует почти отдельного эссе. В целом, они гораздо спокойнее и целомудреннее, чем картины Академии, и, будь они более известны, могли бы позволить нашим ценителям составить несколько более точное суждение об интенсивном изучении природы, на котором основан весь колорит Тернера.

Остается отметить только один момент, касающийся его системы цвета в целом — полное подчинение ее светотени, подчинение, которое нет необходимости доказывать здесь, как и в любом § 20. Подчинение его системы цвета системе светотени. гравюры с его работ — и лишь немногие из них не гравированы — являются достаточной демонстрацией этого. Я уже показывал неполноценность и неважность цвета по своей природе, как истины, по сравнению со светом и тенью. Эта неполноценность поддерживается и утверждается всеми действительно великими цветными работами; но больше всего работами Тернера, поскольку их цвет наиболее интенсивен. Какой бы блеск он ни выбрал для себя, он подчиняется нерушимому закону светотени, на который нельзя ссылаться. Никакая насыщенность или глубина оттенка не считается достаточной, чтобы компенсировать потерю одной частицы распределенного света. Не допускается, чтобы яркость оттенка влияла на глубину определенной тени. И,

следовательно, в то время как гравюры с работ, гораздо менее великолепных по цвету, часто скучны и холодны, потому что использовалось мало цвета, неправильно основанного на светотени, гравюра Тернера всегда красива и выразительна в той мере, в какой цвет оригинала был интенсивным, и никогда, ни в одном случае, не удавалось передать картину как совершенную композицию.^[21] Каким бы сильным, пленительным и верным ни был его цвет, это наименее важное из всех его достоинств, потому что это наименее важная черта природы. Он рисует в цвете, но мыслит в свете и тени; и если бы это было необходимо, то, чтобы не потерять ни одной линии своих форм или ни одного луча своего солнечного света, он, как я понимаю, довольствовался бы черно-белым рисунком до конца своей жизни. Именно из-за того, что он ошибочно принимает тень за субстанцию и стремится к яркости и огню, не понимая, какой глубоко изученный оттенок и неподражаемая форма являются одновременно результатом и иллюстрацией, множество его подражателей впадают в заслуженный позор. У него, как и у всех величайших художников, и у Тернера больше, чем у всех, оттенок является прекрасным вспомогательным средством в создании великого впечатления, которое должно быть передано, но не является ни источником, ни сущностью этого впечатления; это немногим больше, чем видимая мелодия, данная для возвышения ума и помощи ему в восприятии более благородных идей — как священные отрывки сладостного звучания, чтобы подготовить чувства к чтению тайн Божьих.

[19]

"Cæcus adulator—Dignus
Aricinos qui mendicaret ad axes,
Blanda que devexæ iactaret basia rhedæ."

[20] Пожалуй, нет ничего более характерного для великого колориста, чем его умение использовать зелень в незнакомых местах так, чтобы она не ощущалась как таковая, или, по крайней мере, постоянное предпочтение зелено-серого фиолетово-серому. И этот оттенок облаков Пуссена был бы вполне приемлемым, если бы в остальной части картины было достаточно золотого или малинового, чтобы сделать ее серой. Только потому, что нижние облака чисто белые и голубые, а деревья того же цвета, что и облака, цвет облаков становится фальшивым. В "Девонпорте Тернера" с верфями есть прекрасный пример неба, зеленого само по себе, но ставшего серым из-за противопоставления теплого цвета.

[21] Это говорит слишком много; ибо нередко случается, что светотень оригинала теряется в гравюре, эффект которой впоследствии частично восстанавливается с помощью самого художника путем введения новых элементов. Иногда, когда рисунок зависит главным образом от цвета, гравер неизбежно оказывается в затруднительном положении, и ему приходится прибегать к некоторому изменению или преувеличению эффекта; но более частый случай таков, что трудности гравера возникают просто из-за его невнимания к оригиналу или умышленных отклонений от него; и что художник обязан помогать ему такими способами, какие предполагает сама ошибка.

Нередко при просмотре пластинки, как и при постоянном просмотре картины по прошествии некоторого времени с момента ее завершения, даже художник склонен вносить ненужные или вредные изменения. В "Тарелке старого темника", недавно опубликованной в галерее Финдена, я не знаю, кто именно - Тернер или гравер - превратил воду в искрящуюся рябь, но это была прискорбная ошибка, уничтожившая все достоинство и ценность концепции. Вспышка молнии в серии "Уинчелси из Англии" не существует в оригинале; она вставлена, чтобы отвлечь внимание зрителя от неба, которое уничтожил гравер.

Среди современных граверов существует неудачное убеждение, что цвет может быть выражен определенными символами линии; и в попытке различить с помощью разных линий разные цвета одинаковой глубины они часто теряют всю систему светотени. Вряд ли кто-то поверит, что фрагмент переднего плана слева картины Тернера "Современная Италия", представленный на гравюре Art-Union почти угольно-черным, в оригинале имеет бледно-теплый серый цвет, едва ли темнее неба. Все попытки передать цвет в гравюре - это неуместная геральдика: у гравера нет иной власти, кроме как выразить прозрачность большей или меньшей открытостью линии (поскольку одинаковая глубина оттенка достигается линиями с очень разными интервалами).

Фактура поверхности зависит от силы стали лишь в некоторой степени, и к ней не следует стремиться слишком усердно; природные поверхности отличаются скорее формой, чем фактурой; камень часто бывает более гладким, чем лист; но если требуется придать фактуру, пусть гравер, по крайней мере, будет уверен, что он знает, какова фактура предмета на самом деле и как ее изобразить. Листья на переднем плане выгравированных Меркурия и Аргуса пересекаются тремя или четырьмя черными линиями. Какую текстуру листьев предполагается изобразить с их помощью? Камни на переднем плане "Ллантони" Тернера получили от художника порошкообразную текстуру песчаника; гравер покрыл их искаженными линиями и превратил в старое дерево.

Еще более фатальной причиной неудач является практика оформления или доработки того, что художник оставил незавершенным. В "Английской тарелке Дадли" есть два оскорбительно пустых окна в большом здании с дымоходом слева. Это *аге* усовершенствования гравера; в оригинале они едва прослеживаются, их линии чрезмерно слабые и дрожащие, как при движении нагретого воздуха между ними и зрителем: таким образом, устраняется их вульгарность, и все здание остается единой величественной сплошной массой. Отучить граверов от этой прискорбной привычки практически невозможно. Я даже слышал об их дальних путешествиях, чтобы узнать подробности, которые художник намеренно опустил; и зло обязательно будет продолжаться до тех пор, пока они не получат что-то вроде законного художественного образования. Однако в одном или двух случаях, особенно на маленьких пластинках, они проявили большое чувство; пластинки Миллера (особенно те, что на иллюстрациях Тернера к Скотту) в большинстве случаев являются совершенными и прекрасными интерпретациями оригиналов; так, пластинки Гудолла в работах Роджерса и Казенса в "Реках Франции"; пластинки йоркширской серии также очень ценны, хотя и значительно уступают рисункам. Но даже ни один из этих людей, по-видимому, не способен изготовить большую тарелку. Они ничего не знают о способах придания своим линиям жизненности или ценности; штриховка означает все; и это непростительно, поскольку, хотя мы не можем ожидать, что каждый гравер будет делать офорты, как Рембрандт или Альберт Дюрер, или что каждый резчик по дереву будет рисовать, как Тициан, по крайней мере, что-то от

системы и мощи великих работ этих людей может быть сохранено, а в плетении беспокойных современных линий может быть привнесен разум и смысл.

ГЛАВА III.

ИСТИННОСТИ СВЕТОТЕНИ.

В мои намерения не входит углубляться в настоящей части работы в какое-либо исследование конкретных эффектов света Тернера. Мы должны знать что-то о том, что прекрасно, прежде чем § 1. В настоящее время мы не рассматриваем конкретные эффекты света.мы говорим о них.

В настоящее время я хочу только настаивать на двух великих принципах светотени, которые соблюдаются во всех работах великого современного мастера и которым бросают вызов древние, — великих общих законах, которые могут быть, а могут и не быть источниками красоты, но соблюдение которых бесспорно необходимо для истины.

Выйдите на улицу в какой-нибудь яркий солнечный день зимой и поищите дерево с широким стволом, с довольно тонкими ветвями, свисающими с солнечной стороны, рядом со стволом. Встаньте в четырех-пяти ярдах от него, спиной к солнцу. Вы обнаружите, что ветви между вами и стволом дерева очень нечеткие, что вы местами путаете их с самим стволом и, возможно, не сможете проследить ни одну из них от места вхождения до конца. Но тени, которые они отбрасывают на ствол, вы найдете четкими, темными и отчетливыми, прекрасно прослеживаемыми на всем их протяжении, за исключением тех случаев, когда они прерываются перекрещивающимися ветвями. И если вы отступите назад, то придете к тому, что вообще не сможете видеть промежуточные ветви или только их фрагменты здесь и там, но все еще можете совершенно ясно видеть их тени. Это может показать вам огромную значимость теней там, где есть что-то похожее на яркий свет. На самом деле, они обычно гораздо более заметны, чем предмет, который их отбрасывает, поскольку они такие же большие, как объект для отливки, и полностью состоят из черноты, более глубокой, чем самая темная часть объекта для отливки (в то время как этот объект также разделен положительным и отраженным светом), их большие, широкие, непрерывные пространства сильно бросаются в глаза, особенно потому, что вся форма в них частично, часто полностью невидимая, и поскольку они внезапно заканчиваются самыми резкими линиями, которые когда-либо демонстрировала природа. Ибо ни один контур каких бы то ни было объектов не бывает таким четким, как край близкой тени. Проведите пальцем по листу белой бумаги на солнце и обратите внимание на разницу между мягкостью контура самого пальца и выраженностью края тени. Обратите также внимание на чрезмерную мрачность последнего. Кусок черной ткани, положенный на свет, не достигнет и четвертой части черноты бумаги в тени.

Следовательно, тени на самом деле, когда светит солнце, являются самой заметной вещью в пейзаже, рядом с самыми яркими источниками света. Все формы поняты и объяснены главным образом с помощью их § 2. И поэтому отчетливость теней является главным средством выражения яркости света. фактор: шероховатость коры дерева, например, не видна ни на свету, ни в тени: она видна только между ними, где ее объясняют тени от гребней. И, следовательно, если нам нужно передать яркий свет, нашей самой первой целью должно быть получение

четких и видимых теней; и это должно быть сделано не с помощью черноты (хотя на самом деле мел на белой бумаге - это единственное, что соответствует интенсивности настоящих теней), а путем сохранения их идеально ровными, четкими. Очень бледная тень, если она совсем плоская, если она скрывает детали объектов, которые она пересекает, если она серая и холодная по сравнению с их цветом и с очень резкими краями, будет гораздо более заметной и сделает все, что в ней находится, гораздо более похожим на солнечный свет, чем тень в десять раз большей глубины, заштрихованная по краям и смешанная с § 3. Полное отсутствие такой отчетливости в работах итальянской школы. Цвет объектов, на которые он падает. Старые мастера итальянской школы почти во всех своих работах прямо противоположны этому принципу: они затемняют свои тени до тех пор, пока картина не становится совершенно ужасающей, и все в ней становится невидимым; но они стараются утратить их грани и сделать их более плавными; в результате полностью уничтожается всякое проявление солнечного света. Все их тени - это слабые, вторичные тени простого дневного света; солнце не имеет к ним никакого отношения. Тень между страницами книги, которую вы держите в руке, достаточно отчетлива и видна (хотя вы, я полагаю, читаете ее при обычном дневном свете в своей комнате), вдали от солнца; и эта слабая и вторичная тень - это все, что мы когда-либо находили у итальянских мастеров, указывающих на солнечный свет. Даже § 4. И частичное отсутствие в голландском. Кейп и Бергем, хотя они прекрасно знают, что изображают на переднем плане, забывают принцип расстояния; и хотя в "морских портах" Клода, где ему приходится иметь дело с простой архитектурой, он дает нам нечто вроде настоящих теней на камнях, в тот момент, когда мы выходим на землю и листву с боковым освещением, тени и солнце исчезают вместе. В "Свадьбе Исаака и Ревекки" в нашей собственной галерее стволы деревьев между водяным колесом и белой фигурой на среднем расстоянии темные и видны; но их тени едва различимы на земле и довольно расплывчаты и теряются в здании. В природе каждый участок тени был бы темнее, чем самая темная часть стволов, и как на земле, так и на здании был бы четким и бросающимся в глаза; в то время как сами стволы были бы слабыми, спутанными и неразличимыми в своих освещенных частях с травы или расстояния. Так, в "Фокионе" Пуссена тень от палки на камне в правом углу затенена и теряется, в то время как вы видите палку полностью. При естественном солнечном свете все было бы наоборот — вы бы увидели тень черной и четкой на всем протяжении, но вам пришлось бы искать палку, которую, по всей вероятности, в нескольких местах перепутали бы с камнем за ней.

Итак, во всех работах Клода, Пуссена и Сальватора мы обнаружим, особенно в их обычной листве и невыразительном варварстве горных пород, что вся их сумма и сущность светотени - это просто градации и вариации, которые природа придает телу своих теней, и что все, что они делают для выражения солнечного света, она делает для изменения тени. Они делают только один шаг, в то время как она всегда делает два; отмечая, во-первых, решительным жестом великий переход от солнца к тени, а затем варьируя сам оттенок тысячей нежных градаций и двойных теней, которые сами по себе эквивалентны, и более чем эквивалентны, всему тому, что старые мастера делали для всей своей светотени.

Итак, если и есть какой-то принцип или секрет, от которого Тернер зависит больше, чем от других, в достижении яркости света, то это его четкое и изысканное рисование *теней*. Что бы это ни было § 5. Совершенство работ Тернера в этом отношении. темные, туманные или неопределенные в его объектах или атмосфере, он заботится о том, чтобы тени были четкими - и тогда он знает, что свет позаботится о себе сам, и он делает их четкими не чернотой, а чрезмерной ровностью, единством и четкостью граней. Он сохранит их ясными и отчетливыми и

заставит ощущаться как тени, хотя они настолько слабы, что, если бы не их решительные формы, мы вообще не заметили бы их в темноте. Он набросит их одну за другой, как прозрачные вуали, на землю и в воздух, пока вся картина не начнет трепетать от них, и все же самая темная из них будет бледно-серой, пропитанной и пронизанной светом. Мостовая слева от Героя и Леандра - пожалуй, самое основательное произведение такого рода волшебства, которое я помню в искусстве; но что касается общего принципа, то ни одна из его работ не лишена постоянных подтверждений. Возьмите виньетку с изображением сада напротив титульного листа стихотворений Роджерса и обратите внимание на рисунок ближайшей балюстрады справа. Сами балюсины слабые и затуманенные, и свет сквозь них слабый; но тени от них резкие и темные, а проникающий свет настолько интенсивный, насколько это возможно. И посмотрите, насколько отчетливее тень бегущей фигуры на тротуаре, чем шашки на самом тротуаре. Обратите внимание на тени на стволе дерева на странице 91, на то, как они захватывают все детали самого ствола и становятся темнее и заметнее, чем любая часть ветвей или сучьев, и так в виньетке к Петиции Кэмпбелла о Бичтри. Возьмите прекрасную концентрацию всего, что наиболее характерно для Италии такой, какая она есть, на странице 168 роджерсовской "Италии", где длинные тени от стволов деревьев выделяются на всем переднем плане, и послушайте, как Вордсворт, самый проникательный из всех современных поэтов в отношении того, что глубоко и существенно в природе, иллюстрирует здесь Тернера, как мы увидим это во всех других местах.

"У корня

той высокой сосны, тень от голого

И стройного ствола которой, пока я сижу здесь вечером,

часто тянется ко мне, как длинная прямая тропинка,

едва заметная в зелени".

Экскурсия, книга VI

Итак, снова в Долине Рифмоплетов (Иллюстрации к Скотту) обратите внимание на переплетение теней поперек тропинки и расположение ими стволов в шахматном порядке; и снова на мосту в башне Армстронгов; и еще больше на длинной аллее в Бриенне, где длина в две или три мили выражена только игрой теней, и вся картина наполнена солнечным светом благодаря длинным линиям темноты, отбрасываемым фигурами на снегу. Хэмптон-корт из серии "Англия" - еще один очень яркий пример. Фактически, общая система исполнения, наблюдаемая во всех рисунках Тернера, заключается в том, чтобы богато и полно проработать его поверхность, иногда нанося штрихи и придавая бесконечность тонких, таинственных и непрерывных деталей; и на подготовленную таким образом почву отбрасывать тени одним взмахом кисти, оставляя чрезмерно резкие края водянистого цвета. По крайней мере, так обычно бывает в таких грубых и общих примерах, как те, что приведены в § 6. Влияние его теней на свет. приведено выше. Слова недостаточно точны и деликатны, чтобы выразить или проследить постоянное, всепроникающее влияние более тонких и расплывчатых теней на протяжении его работ, то волнующее влияние, которое придает свету, который они оставляют, его страсть и силу. Нет ни одного камня, ни одного листа, ни одного облака, над которыми свет не ощущался бы на самом деле проходящим и трепещущим перед нашими глазами. Есть движение, настоящая волна и излучение метнувшегося луча — не тусклый вселенский дневной свет, который падает на ландшафт без жизни, или направления, или умозрения, одинаковый для всех вещей и мертвый

для всех вещей; но дышащий, оживленный, ликующий свет, который чувствует, и получает, и радуется, и действует — который выбирает одно и отвергает другое — который ищет, и находит, и снова теряет — перепрыгивая с камня на камень, с листа на лист, с волны на волну, — сияющий, или вспыхивающий, или мерцающий в зависимости от того, на что он натывается, или в каком направлении движется. его более священные настроения, поглощающие и окутывающие все вещи глубокой полнотой своего покоя, а затем снова теряющие себя в замешательстве, сомнении и полумраке; или погибающие и угасающие, окутанные плывущим туманом, или растворяющиеся в меланхоличном воздухе, но все же, — зажигающиеся или угасающие, искрящиеся или неподвижные, - это живой свет, который дышит в своем глубочайшем, наиболее зачарованном покое, который спит, но никогда не умирает.

Вряд ли мне нужно далее настаивать на заметном различии между работами старых мастеров и работами великих современных пейзажистов в этом отношении. Это тот, который § 7. Различие проводится почти между всеми работами древних и современных школ. читатель может прекрасно разобраться сам, при малейшем систематическом внимании, — то, которое он обнаружит существующим не только между этой работой и той, но и во всем их творчестве, вплоть до каждого листа и строчки. И немного внимательного наблюдения за природой, особенно за ее листвой и передним планом, и сравнение ее с Клодом, Гаспаром Пуссеном и Сальватором, вскоре покажут ему, что эти художники работали исключительно по общепринятым принципам, изображая не то, что они видели, а то, что, по их мнению, должно было создать красивую картину; и даже когда они обращались к природе, что, я полагаю, было для них гораздо более редкой практикой, чем предполагают их биографы, они копировали ее, как дети, рисуя то, что они знали, но не то, что они там видели.^[22] Я верю, что вы можете исследовать передний план Клода от одного конца Европы до другого, и вы не найдете тени от одного листа, отбрасываемой на другой. Вы обнаружите, что лист за листом более или менее смело или ярко выделяются на черном фоне, и вы обнаружите, что темные листья приобретают совершенную форму на свету; но вы не обнаружите, что форма отдельного листа замаскирована или прервана тенью другого. А Пуссен и Сальватор еще дальше от чего-либо, похожего на подлинную правду. На их картинах нет ничего, чего нельзя было бы создать в их мастерской, с одной-двумя ветками ежевики и одним-двумя пучками сорняков перед ними, чтобы придать им форму листьев. И приятно обратиться от их невежественных и бессильных повторений детских представлений к ясным, внимательным, подлинным исследованиям современных художников; ибо не только Тернер (хотя здесь, как и во всех других моментах, первый) отличается тонким и выразительным решением светотени. Некоторые отрывки Дж. Д. Хардинга в этом отношении достойны восхищения, хотя этот мастер слишком увлекается общим острым исполнением, из-за чего части, которые должны быть особенно решающими, не воспринимаются как таковые, и из-за этого его картины, особенно большие, выглядят немного тонкими. Но некоторые из его более поздних фрагментов "скального переднего плана", взятых абстрактно, были выше всяких похвал благодаря изысканным формам и твердой выразительности их теней. И светотень Стэнфилда в равной степени заслуживает самого внимательного изучения.

Второй момент, на который я хотел бы сейчас обратить внимание, касается *расположения* света и тени. Природа постоянно использует как свои высшие источники света, так и § 8. Второй великий принцип светотени. Как яркий свет, так и глубокая тень используются в равном количестве и только точечно. самые глубокие тени в чрезвычайно малом количестве; всегда точечными, никогда массовыми. Она даст большую массу нежного света в небе или воде, впечатляющую своим количеством, и большую массу нежной тени, отбрасываемой на нее

листвой, холмом или зданием; но свет всегда приглушенный, если он обширный, — тень всегда слабая, если он широкий. Затем она заполнит всю остальную часть своей картины средними тонами и бледно—серыми тонами того или иного вида, и в этом спокойном и гармоничном целом она точечно коснется своих ярких огней — пены отдельной волны, паруса одинокого судна, отблеска солнца намокрой крыше, блеска единственного побеленного коттеджа — или каких—то других источников местного сияния, которые она будет использовать так ярко и деликатно, что все остальное по сравнению с ними окажется в определенной тени. И затем, взяв мрак, она использует черные впадины какого-нибудь нависающего берега, или черное платье какой-нибудь затененной фигуры, или глубину какой-нибудь неосвещенной щели в стене или окне, настолько резко, чтобы все остальное по сравнению с ней предстало в определенном свете; таким образом, сводя всю массу своей картины к нежному среднему оттенку, приближающемуся, конечно, здесь к свету, а там к мраку; но все же резко отделенному от крайних степеней того или другого.

Любопытно, что никто из наших писателей об искусстве, похоже, не заметил в этом отношении великого принципа природы. Все они говорят о глубокой тени как о чем-то, что может быть приведено в § 9. Пренебрежение или противоречие этому принципу писателями, занимающимися искусством. количество — одна четвертая часть картины или, при определенных эффектах, гораздо больше. Барри, например, говорит, что практика великих художников, которые "лучше всего понимали эффекты светотени", заключалась, по большей части, в том, чтобы сделать массу среднего оттенка больше светлого, а массу темного больше масс светлого и среднего оттенка вместе взятых, *т.е.*, занимающих более половины картины. Теперь я не знаю, что, по нашему предположению, подразумевается под "пониманием светотени". Если это означает способность создавать приятные узоры в форме пирамид, крестов и зигзагов, в которые нужно убедить руки и ноги, а также расположить страсть и движение для продвижения и поощрения критики, такой принцип может привести к наиболее выгодным результатам. Но если это означает знакомство с глубокой, постоянной, систематической, ненавязчивой простотой и неутомимым разнообразием светотени природы — если это означает восприятие того, что чернота и возвышенность не являются синонимами, и что пространство и свет, возможно, могут быть помощниками — тогда ни один человек, который когда-либо отстаивал или мечтал о таком принципе, § 10. И, как следствие, вводящий ученика в заблуждение. это нечто большее, чем новичок, промахивающийся и ловкач в светотени. И я твердо убежден, что, хотя все художники осуждают цвет как великую Цирцею искусства — великого преобразователя разума в чувственность, — никакая любовь к нему, никакое изучение его и вполнину не является такой большой опасностью и камнем преткновения для молодого студента, как восхищение, которое он слышит от такой искусственной, фальшивой и жонглирующей светотенью, и наставления, которые он получает, основанные на принципах, данных нам Фузели - что "простые естественные светотени, какими бы истинными по отдельности они ни были, не всегда являются законной светотенью в искусстве". искусство". Это не всегда может быть *приятно* искусственному, бесчувственному и извращенному уму; но ученику лучше сразу отказаться от своего искусства, чем исходить из убеждения, что любое другое когда-либо может быть *законным*. Я полагаю, что в следующих частях работы я буду вполне в состоянии доказать, что "простые естественные светотени" - единственно подходящие и верные помощники высшего искусства; и что все трюки — все видимое, преднамеренное расположение — все удлиненные тени и узкий свет - все, на самом деле, в малейшей степени искусственное или имеющее тенденцию заставлять ум заикливаться на свете и тени как

таковых, является вредом, а не подспорьем для представлений о высоком идеальном достоинстве. Я полагаю, что смогу также показать, что природа управляет своей светотенью гораздо аккуратнее и умнее, чем люди воображают; что "простые естественные светотени" — гораздо более тонкая вещь, чем большинство художников могут создать вместе взятые, и что никто не думает, что может улучшить ее, кроме тех, кто никогда этого не понимал.

Но как бы то ни было, не подлежит сомнению, что каждое разрешение, данное ученику для развлечения, раскрашивать одну фигуру во все черное, а следующую - во все белое и выбрасывать их§ 11. Великая ценность простой светотени.на фоне пустоты — каждое разрешение, данное ему портить свой бумажник шестью долями солнечного света и седьмыми долями тени и другими подобными дробными возвышенностями, создает гораздо больше трудностей на пути к тому, чтобы он когда—либо стал мастером; и никто не находится на правильном пути к настоящему совершенству, кроме тех, кто изо всех сил пытается передать простоту, чистоту и неисчерпаемое разнообразие собственной светотени природы при открытом, безоблачном дневном свете, создавая пространство гармоничного света — говорящей, решающей тени - и изысканную грацию, нежность и величие воздушного противостояния местных пейзажей. цветные и одинаково освещенные линии. Ни одна светотень не является такой сложной, как эта; и ни одна не является такой благородной, целомудренной или впечатляющей. Однако в этой части предмета я не должен сейчас распространяться. Я хочу сейчас только поговорить о тех великих принципах светотени, которые соблюдает природа, даже когда она больше всего стремится к эффекту — когда она играет с грозowymi облаками и солнечными лучами, отбрасывает одно и затемняет другое с самым выраженным художественным чувством и намерением; - даже тогда она никогда не забывает о своем великом правиле: давать точно такое же количество глубочайшего оттенка, какое она дает при самом ярком освещении, и не более; точки одного соответствуют точкам другого, и обе ярко выделяются и отделяются от всего остального пейзажа.

И в высшей степени странно, что это разделение, являющееся великим источником великолепия в природе, не только остается незамеченным, но и абсолютно запрещено нашими великими писателями об искусстве, которые§ 12. Резкое отделение света природы от ее среднего оттенка.всегда говорю о соединении света с тенью с помощью *незаметных градаций*. Теперь, когда это сделано, весь солнечный свет наверняка потерян, ибо незаметная градация от светлого к темному является характеристикой объектов, видимых вне солнечного света, в том, что в пейзаже является тенью. Природный принцип получения света прямо противоположен. Она покрывает весь свой пейзаж средним тоном, в котором у нее будет столько оттенков, сколько вам заблагорассудится, и гораздо больше, чем вы сможете нарисовать; но в этом среднем тоне она использует свои крайние светлые и крайние темные тона, изолированные и резкие, так что глаз устремляется прямо на них и чувствует, что они являются ключевыми нотами всей композиции. И хотя темные штрихи менее привлекательны, чем светлые, это не потому, что они менее отчетливы, а потому, что они ничего не демонстрируют; в то время как яркие штрихи находятся в тех местах, где все видно и где, как следствие, глаз отдыхает. Но все же высокие источники света сами по себе ничего не демонстрируют, они слишком яркие и ослепляют глаз; а поскольку в них нет теней, они не могут демонстрировать форму, ибо форму можно увидеть только по тени того или иного вида. Следовательно, самые яркие и самые глубокие оттенки темноты сходятся в том, что ни в одном из них ничего не видно; что и то, и другое находится в

чрезвычайно малом количестве, и оба они заметны и отличаются от средних тонов пейзажа — один своей яркостью, другой - своими резкими краями, хотя многие из более энергичных средних оттенков могут очень близко подходить к их интенсивности.

Мне едва ли нужно делать больше, чем сказать вам, чтобы вы взглянули на любую из работ Тернера, и вы сразу же почувствуете изысканное соблюдение всех этих принципов; остроту, решительность, § 13. Истина Тернера. бросающееся в глаза и чрезмерно малое количество как экстремального света, так и экстремальной тени, вся масса изображения имеет градуировку и нежный средний оттенок. Возьмем, к примеру, реки Франции и перевернем несколько тарелок подряд.

1. Замок Гайяр (виньетка.)— Черные фигуры и лодки, точки тени; солнечные блики на замке и кильватерный след лодки, свет. Посмотрите, как глаз останавливается на обоих, и обратите внимание, насколько резкими и отдельными являются все источники света, падающие пятнами, окаймленными тенью, но не сливающиеся с ней.

2. Орлеан.—Скопление фигур создает как точки тени, так и света. Обратите внимание на нежный средний оттенок того и другого во всей массе зданий и сравните это с чернотой теней Каналетто, на фоне которых ни фигуры, ни что-либо другое никогда не различимо, как точки тени.

3. Блуа.— Белые фигуры в лодках, контрфорсы моста, купол церкви справа, для освещения; женщина верхом на лошади, верхушки лодок, для тени. Обратите особое внимание на изоляцию света на церковном куполе.

4. Chateau de Blois.—Факелы и белые фигуры для освещения, крыша часовни и монашеские одежды для тени.

5. Божанси.— Паруса и шпиль противопоставлены бую и лодкам. Изысканный образец ярких, искрящихся, изолированных штрихов утреннего света.

6. Amboise.—Белый парус и облака; кипарисы под замком.

7. Замок Амбуаз.—Лодка в центре с ее отражениями не нуждается в комментариях. Обратите внимание на мерцающие огни под мостом. Это очень славный и совершенный пример.

8. Сен—Жюльен, Тур. - Особенно примечателен сохранением глубоких точек мрака, потому что вся картина представляет собой сплошную тень.

Вряд ли мне нужно продолжать. Приведенные выше примеры взяты по мере их поступления, без отбора. Читатель может продолжить сам. Я могу, однако, назвать несколько случаев светотени, более заслуживающих его изучения. Сцена между Кильбефом и Вилькье,—Онфлер,-Фонарные башни Хевы,—На Сене между Мантом и Верноном,—Фонарь в Сен-Клу,-Слияние Сены и Марны,-Труа,—первая и последняя виньетка, а также те, что на страницах 36, 63, 95, 184, 192, 203, из стихотворений Роджерса; первое и второе в "Кэмпбелле", "Сен-Морис в Италии", где "Обратите внимание на черного аиста"; "Бриенна", "Скиддо", "Мэйбург", "Мелроуз", "Джедбург" в иллюстрациях к Скотту и виньетках к Мильтону, не потому, что они ни на йоту не превосходят другие его произведения, но потому, что законы, о которых мы говорили, в них развиты более

ярко, и потому, что они были хорошо выгравированы. Невозможно судить по большим пластинам, на которых половина светотени полностью уничтожена из-за того, что граверы торговались, чернили и "разбирались".

[22] Сравните раздел II. Глава II. § 6.

ГЛАВА IV.

ОБ ИСТИННОСТИ ПРОСТРАНСТВА: —ВО-ПЕРВЫХ, В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ФОКУСИРОВКИ ГЛАЗА.^[23]

В первой главе этого раздела я обратил внимание на различие между реальной воздушной перспективой и тем чрезмерно выраженным контрастом света и тени, с помощью которого старые мастера добивались своего обманчивого эффекта. § 1. Пространство более четко обозначается рисунком объектов, чем их оттенком. и я показал, что, хотя наш великий современный мастер и уступает им в точном качестве или тоне воздушного цвета, он в целом более правдив в выражении пропорционального отношения всех своих расстояний друг к другу. Сейчас я собираюсь рассмотреть те способы выражения пространства, которые являются безусловно наиболее важными как в природе, так и в искусстве и которые зависят не от относительных оттенков объектов, а от их *рисунка*: безусловно, наиболее важными, я говорю, потому что наиболее постоянными и определенными; ибо сама природа не всегда воздушна. Часты локальные эффекты, которые прерывают и нарушают законы воздушного звучания и вызывают странный обман в наших представлениях о расстоянии. Я часто видел, как вершина заснеженной горы кажется ближе, чем ее основание, благодаря совершенной прозрачности верхнего воздуха. Но *рисунок* объектов, то есть степень, в которой их детали и звенья различимы или спутаны, является неизменным и определенным критерием их удаленности; и если это будет правильно передано на картине, мы получим подлинную правду о пространстве, несмотря на множество ошибок в воздушном тоне; в то время как, если этим пренебречь, все пространство будет уничтожено, какие бы оттенки ни использовались, чтобы скрыть дефектный рисунок.

Итак, во-первых, следует отметить, что глаз, как и любая другая линза, должен иметь измененную фокусировку, чтобы передавать отчетливое изображение объектов на разных расстояниях; так что это совершенно невозможно § 2. Невозможно отчетливо видеть объекты на неравных расстояниях в один и тот же момент. отчетливо видеть в один и тот же момент два объекта, один из которых находится намного дальше другого. В этом любой может убедиться сам в одно мгновение. Посмотрите на прутья вашей оконной рамы, чтобы получить четкое представление об их линиях и форме, и вы не сможете, пока ваш взгляд прикован к ним, воспринять ничего, кроме самых расплывчатых и темных образов любых объектов, которые могут быть видны за ними. Но зафиксируйте свой взгляд на этих объектах, чтобы ясно видеть их, и хотя они находятся сразу за оконной рамой и, по-видимому, рядом с ней, эта рама будет ощущаться или видаться только как смутное, мимолетное, неясное прерывание того, что воспринимается за ней. Небольшое внимание, направленное на этот факт, убедит каждого в его

универсальности и неоспоримо докажет, что объекты, находящиеся на неодинаковых расстояниях, не могут быть видны вместе не из-за вмешательства воздуха или тумана, а из-за невозможности того, чтобы лучи, исходящие от обоих, сходились в одном фокусе, так что все впечатление, как от того, так и от другого, неизбежно должно быть спутанным, нечетким и неадекватным.

Но, следует заметить (и я должен только попросить, чтобы все, что я скажу, было проверено непосредственным экспериментом), необходимая разница в фокусировке наибольшая в пределах первых пятисот ярдов, § 3. Особенно на тех, которые находятся сравнительно близко. и поэтому, хотя совершенно невозможно увидеть объект в десяти ярдах от глаза и в четверти мили за ним, в один и тот же момент вполне возможно увидеть объект в четверти мили от него и в пяти милях за ним. В тот же момент. Следствием этого практически является то, что в реальном пейзаже мы можем видеть все то, что можно было бы назвать средним расстоянием, вместе взятым, с легкостью и четкостью; но пока мы делаем это, мы не можем увидеть на переднем плане ничего, кроме расплывчатого расположения линий и цветов; и что если, наоборот, мы смотрим на любой объект переднего плана, чтобы получить о нем отчетливое впечатление, расстояние и средняя дистанция становятся сплошным беспорядком и тайной.

И следовательно, если на картине наш передний план представляет собой что угодно, то наше расстояние должно быть ничем, и *наоборот*; ибо если мы представляем наши ближние и дальние объекты как придающие им обоим сразу это различие § 4. Следовательно, в живописи либо передний план, либо расстояние должны быть частично принесены в жертву. изображение для глаза, которое мы получаем в природе от каждого из них, когда смотрим на них по отдельности; ^[24] и если мы отличаем их друг от друга только по воздушному тону; и нечеткость, зависящая от положительного расстояния, мы нарушаем один из важнейших принципов природы; мы представляем видимым сразу то, что можно увидеть только двумя отдельными актами зрения, и говорим такую грубую ложь, как если бы мы изобразили четыре стороны кубического объекта, видимого вместе.

Так вот, на этот факт и принцип ни один пейзажист старой школы, насколько я помню, никогда не обращал ни малейшего внимания. Завершая свои передние планы ясно и резко, и § 5. Поскольку старые мастера этого не делали, они не могли выразить пространство. производя сильное впечатление на глаз, придавая даже листьям кустарников и травы идеальные очертания и форму, они продвигались вдаль с равным вниманием к тем деталям, которые могли разглядеть, — они передавали все, что глаз может воспринять на расстоянии, когда он полностью и безраздельно посвящен этому, и поэтому, хотя они и были мастерами воздушного тона, хотя и использовали все средства, которые могло предложить искусство, чтобы скрыть пересечение линий, хотя и карикатурировали силу и тень близких предметов, чтобы они попадали в глаза, им *никогда* не удавалось по-настоящему изобразить § 6. Но современные художники преуспели в полном осуществлении этого принципа. пространство. Тернер открыл новую эру в ландшафтном искусстве, показав, что передний план может быть скрыт из-за расстояния и что можно выразить непосредственную близость к зрителю, не придавая ничего похожего на завершенность формам ближайших объектов. Заметьте, это достигается не размытыми или мягкими линиями (всегда признак порока в искусстве), а решительным несовершенством, твердым, но частичным утверждением формы, которую глаз действительно

ощущает как свою родную, и все же не может ни остановиться, ни зацепиться, ни полностью понять, и от которой он по необходимости удаляется на те участки расстояния, на которых ему предназначено отдыхать. И этот принцип, заложенный Тернером, хотя и полностью реализованный только им, все же был применен рассудительно и успешно несколькими менее сильными художниками английской школы. Около шести лет назад коричневые вересковые пустоши на переднем плане Копли Филдинг были очень поучительны в этом отношении. На них не было видно ни одной линии, ни одного четко различимого объекта. Влажные широкие взмахи кисти, сверкающие, небрежные и случайные, как сама природа, всегда правдивые, насколько это возможно, подразумевающие знание, хотя и не выражающие его, предполагали все, в то время как они ничего не представляли. Но далеко в горную даль уходили острые грани и изящные формы; весь замысел и исполнение картины направлялись и прилагались там, где должно было быть создано большое впечатление пространства и размера. Зритель был вынужден идти вперед, в пустыню холмов — туда, где солнце широко освещало пустоши, он должен был идти и блуждать - он не мог спотыкаться и колебаться на ближайших камнях или останавливаться, чтобы изучить ботанику на первых дюймах своего пути.^[25] И впечатление от этих фотографий всегда было большим и стойким, так как они были простыми и правдивыми. Я не знаю ничего в искусстве, что более полно выражало бы силу и ощущение природы в этих конкретных сценах. И это еще одна иллюстрация^[26] принципа, на котором мы настаиваем, что там, где, как в некоторых его более поздних работах, он уделил больше внимания переднему плану, картина потеряла как в пространстве, так и в возвышенности. И среди художников в целом, которые либо не осознают этого принципа, либо боятся действовать в соответствии с ним (ибо требуется немалое мужество, а также умение обращаться с передним планом с той нечеткостью и таинственностью, которые они привыкли рассматривать как характеристику расстояния), передний план не только ощущается, как признает каждый пейзажист, как самая неудобная и неуправляемая часть картины, но и в девяноста девяти случаях из ста приближается, чтобы разрушить эффект остальной части композиции. Так, Трент Кэлкотта серьезно пострадал из-за резкой группы фигур на переднем плане; и Стэнфилду очень редко удается пройти через картину Академии, не разрушив большую часть ее пространства чрезмерным стремлением к ближней форме; в то время как Хардинг постоянно жертвует своей дистанцией и вынуждает зрителя полностью сосредоточиться на переднем плане, хотя на самом деле, с такими передними планами, которые он нам дает, мы более всего рады это делать. Но это § 7. Особенно Тернера. только у Тернера мы видим смелый и решительный выбор расстояния и средней дистанции в качестве главного объекта его внимания; и только у него передний план объединен и приспособлен к нему не из-за какого-либо недостатка рисунка, или грубости, или небрежности исполнения, но благодаря наиболее точному и красивому отображению или намеку на ровно столько мельчайших форм, сколько может видеть глаз, когда его фокус не приспособлен к ним. И в этом еще одна причина силы и цельности воздействия работ Тернера на любом расстоянии, в то время как работы почти всех других художников, несомненно, теряют пространство, как только мы теряем из виду детали.

И теперь мы видим причину необычного и для несведущих в искусстве оскорбительного исполнения фигур Тернера. Я не хочу утверждать, что есть вообще какая-либо причина для *плохого* § 8. Оправдания отсутствия прорисовки в рисунках Тернера. рисование (хотя в пейзаже это имеет чрезвычайно малое значение;) но что есть и причина, и необходимость в том *недостатке* рисования, который придает даже ближайшим фигурам круглые шары с четырьмя розовыми пятнами в них вместо лиц и четырем штрихами кисти вместо рук и ног; ибо

совершенно невозможно, чтобы, если глаз приспособлен воспринимать лучи, исходящие с предельного расстояния, и какое-то частичное впечатление от на всех расстояниях он должен быть способен воспринимать больше форм и особенностей близких фигур, чем дает Тернер. И насколько абсолютно необходима для точного изображения пространства эта нерешительность на самом деле, может быть доказано с предельной легкостью любым, у кого было достаточно уважения к художнику, чтобы пожертвовать одной из своих картин ради его славы; кто взял бы какую-нибудь из его работ, в которых фигуры были наиболее неполными, и попросил бы любого из наших тонких и первоклассных художников-фигуристов раскрасить их, абсолютно сохранив все цвета и оттенки группы Тернера, чтобы не потерять ни единого атома композиции, но выделив глаза вместо розовых пятен и ноги вместо белых. Пусть картина будет выставлена в Академии, и даже новички в искусстве с первого взгляда почувствовали бы, что истинность пространства исчезла, что каждая из ее красот и гармоний подверглась разложению, что теперь это грамматический солецизм, картина невозможного, вещь, которая мучает глаз и оскорбляет разум.

[23] Я оставил эту главу на ее первоначальном месте, потому что я более чем когда-либо убежден в истинности позиции, выдвинутой в 8-м параграфе; и в настоящее время я не могу назвать никакой другой причины, кроме приведенной здесь, для того, что там утверждается; и все же я не могу не думать, что я допустил слишком большое влияние на столь незначительное изменение, как то, которое мы незаметно вносим в фокус нашего зрения; и что реальное оправдание практики Тернера в отношении некоторых из его основных направлений следует искать в другом месте. Поэтому я оставляю этот вопрос на усмотрение читателя.

[24] Эту неспособность глаза не следует путать с его неспособностью охватывать сразу большую часть *бокового* пространства. Мы действительно можем видеть в любой момент чуть больше одной точки, объекты рядом с которой спутаны и нечетки; но нам не нужно обращать на это внимания в искусстве, потому что мы можем видеть так же мало на картине, как и на пейзаже, не поворачивая глаз, и, следовательно, любое замыливание или путаница одной ее части, сбоку, больше, чем другой, не основано на какой—либо истине природы, а является средством художника — и часто превосходным и желательным - заставить глаз отдыхать там, где он этого желает. Но поскольку прикосновение, выражающее отдаленный объект, находится на холсте так же близко, как и прикосновение, выражающее близкий объект, оба видны отчетливо и с одним и тем же фокусом глаза, и, следовательно, возникает непосредственное противоречие природе, если только то или иное не будет передано с искусственной и повышенной нечеткостью, выражающей внешний вид, характерный для неадаптированного фокуса. С другой стороны, следует отметить, что большая часть описанного выше эффекта является следствием не изменения фокуса, а разного угла, под которым каждый из двух глаз видит близкие объекты, когда оба направлены вдаль.

[25] Заметьте, нет никакого несоответствия между этим отрывком и тем, что утверждалось ранее относительно необходимости ботанической точности, где объектом внимания является передний план. Сравните Часть II. Раздел I. Глава VII. § 10: "Чтобы правильно изобразить туман, правильное пространство и правильный свет, часто бывает необходимо *ничего другого* не изображать правильно".

[26] Вряд ли. Это было бы так, только если бы недавно законченные работы на переднем плане были столь же точны в деталях, сколь и многочисленны: я полагаю, они болезненны не из-за своей отделки, а из-за своей фальши.

ГЛАВА V.

ОБ ИСТИННОСТИ ПРОСТРАНСТВА: — ВО-ВТОРЫХ, ПОСКОЛЬКУ ЕГО ВНЕШНИЙ ВИД ЗАВИСИТ ОТ СИЛЫ ЗРЕНИЯ.

В предыдущей главе мы видели, как нечеткость отдельных расстояний становится необходимой для выражения адаптации глаза к тому или иному из них; теперь мы переходим к § 1. Особая нечеткость, зависящая от удаления объектов от глаза. исследуйте тот вид нечеткости, который зависит от реального удаления объекта, даже когда фокус глаза полностью сосредоточен на нем. Первый вид нерешительности - это тот, который присущ всем объектам, к которым глаз не приспособлен, будь то вблизи или вдали; второй - это тот, который возникает вследствие недостаточной способности глаза получать четкое изображение объектов, находящихся на большом расстоянии от него, как бы внимательно он ни рассматривал их.

Нарисуйте на листе белой бумаги квадрат и круг, каждый примерно в двенадцатую или восьмую часть дюйма в диаметре, и затемните их так, чтобы их формы были очень отчетливыми; приложите бумагу к стене в конце комнаты и отойдите от нее на большее или меньшее расстояние в зависимости от того, какие фигуры вы нарисовали, большие или меньшие. Вы придете к тому, что, хотя выможете видеть оба пятна совершенно отчетливо, вы не сможете сказать, которое из них квадрат, а которое круг.

Теперь это, конечно, происходит с каждым объектом в ландшафте, пропорционально его расстоянию и размеру. Четкие формы листьев дерева, какими бы резкими и раздельными они ни были § 2. Вызывает путаницу, но не уничтожение деталей. кажется, что они вырисовываются на фоне неба, но на расстоянии пятидесяти ярдов совершенно неразличимы, и форма всего становится неясной, прежде чем мы окончательно теряем ее из виду. Теперь, если характер объекта, скажем фасада дома, объяснить разнообразием его форм, таких как тени на верхушках окон, линии наличников, швы каменной кладки и т.д.; эти мелкие детали по мере удаления объекта становятся запутанными и неопределенными, каждая из них теряет свои определенные формы, но все они прекрасно видны как нечто, белое или темное пятно или штрих, которые не теряются из виду, наблюдаются, но все же видны так, что мы не можем сказать, что это такое. По мере увеличения расстояния неразбериха становится все больше, пока, наконец, весь фасад дома не превращается просто в плоское, бледное пространство, в котором, однако, все еще можно заметить некое богатство и пестроту, вызванные деталями в нем, которые, хотя и полностью сливаются и теряются в общей массе, все же оказывают влияние на текстуру этой массы; пока, наконец, весь дом не превращается в простое светлое или темное пятно, которое мы можем ясно видеть, но не можем сказать, что это такое, или отличить его от камня или любого другого предмета.

Теперь то, на чем я особенно хочу настаивать, - это состояние зрения, при котором видны все детали объекта, и все же они видны в такой путанице и беспорядке, что мы не можем ни в

малейшей степени сказать §3. Экземпляры в различных объектах. что это такое или что они означают. Это не туман между нами и объектом, еще меньше тени, еще меньше отсутствия характера; это путаница, тайна, переплетение неопределенных линий друг с другом, а не уменьшение их количества; окно и дверь, наличник и фриз - все на месте: это не холодная и пустая масса, это полнота, богатство и изобилие, и все же вы не можете увидеть ни одной формы, чтобы понять, что это такое. Понаблюдайте за лицом вашего друга, когда он подходит к вам; сначала это не более чем белое пятно; теперь это лицо, но вы не можете разглядеть ни глаз, ни рта даже в виде пятен; вы видите путаницу линий, нечто такое, что, как вы знаете по опыту, указывает на лицо, и все же вы не можете сказать, как это так. Теперь он ближе, и вы можете разглядеть пятна вместо глаз и рта, но это также не пустые пятна; в них есть детали; вы не можете разглядеть ни губ, ни зубов, ни бровей, и все же вы видите больше, чем просто пятна; это рот и глаза, и в них есть свет, и блеск, и выражение, но ничего отчетливого. Теперь он еще ближе, и вы можете видеть, что он похож на вашего друга, но вы не можете сказать, так это или нет; черты все еще расплывчаты и нерешительны. Теперь вы уверены, но даже сейчас в его лице есть тысяча черт, которые вызывают узнавание, но которые вы не можете увидеть, чтобы понять, что это такое.

Подобные изменения и соответствующие им состояния видения происходят со всеми без исключения объектами природы, и из их наблюдения можно вывести два великих принципа истины. § 4. Две великие результирующие истины; что природа никогда не бывает отдельной и никогда не бывает пустой. Во-первых, поднесите предмет как можно ближе к глазу, в нем всегда есть что-то, чего вы не можете видеть, за исключением намеков и загадок, описанных выше. Вы можете видеть текстуру предмета одежды, но вы не можете разглядеть отдельные нити, из которых он состоит, хотя все они ощущаются и каждая из них воздействует на глаз. Во-вторых, поместите объект так далеко от глаз, как вам нравится, и до тех пор, пока он сам не станет простым пятном, в нем всегда будет что-то, что вы можете увидеть, хотя и только намеками, описанными выше. Его тени, линии и местные цвета не теряются из виду, когда он удаляется; они смешиваются и становятся неразличимыми, но они все еще присутствуют, и всегда есть заметная разница между объектом, обладающим такими деталями, и плоским или пустым пространством. Травинки на лугу в миле отсюда различимы так далеко, что будет заметна разница между их внешним видом и видом куска дерева, покрашенного в зеленый цвет. И поэтому природа никогда не бывает отчетливой и пустой, она всегда таинственна, но всегда изобильна; вы всегда видите что-то, но никогда не видите всего.

И так возникает то изысканное совершенство и полнота, которым Бог назначил быть постоянным источником свежего наслаждения для образованного и наблюдательного глаза, — совершенство, которое никакое расстояние не может сделать невидимым, а никакая близость - постижимой; которое в каждом камне, каждой ветке, каждом облаке и каждой волне множится вокруг нас, вечно присутствует и вечно неисчерпаемо. И, следовательно, в искусстве каждое пространство или прикосновение, в котором мы можем видеть все или в котором мы не можем видеть ничего, является ложным. Ничто не может быть истинным, если оно является полным или пустым; фальшиво каждое прикосновение, которое не предполагает большего, чем оно представляет, и фальшиво каждое пространство, которое ничего не представляет.

Итак, я бы не пожелал иметь более наглядных примеров полного противоречия этих двух великих принципов, чем пейзажные работы старых мастеров, взятые в совокупности:—§ 5. Полное нарушение обоими этими принципами старыми мастерами. Они либо отчетливы, либо

пусты. Голландские мастера демонстрируют случаи, когда можно видеть все, а итальянцы - ничего. Правило для обоих действительно одно и то же, но применяется по-разному. "Вы увидите кирпичи в стене и сможете их сосчитать, или вы не увидите ничего, кроме мертвой квартиры"; но голландцы дают вам кирпичи, а итальянцы - квартиру. Правило природы с точностью до наоборот — "Вы никогда не сможете сосчитать кирпичи, но вы никогда не увидите мертвого пространства".

Возьмем, к примеру, улицу в центре действительно великого пейзажа Пуссена (по крайней мере, великого по чувствам), отмеченную номером 260 в галерее Далвича. Дома представляют собой мертвые квадратные массы с § 6. Примеры из работ Николя Пуссена. светлая и темная стороны и черные штрихи для окон. Ни в одном из помещений нет никаких намеков на что-либо, светлая стена мертвенно-серая, темная стена мертвенно-серая, а окна мертвенно-черные. Насколько иначе природа обошлась бы с нами. Она бы позволила нам увидеть индийскую кукурузу, развешанную по стенам, и изображение Пресвятой Богородицы по углам, и резкие, ломаные, широкие тени от черепичных карнизов, и глубокие ребристые плитки с изображенными на них голубями, и резную римскую капитель, встроенную в стену, и бело-голубые полосы матрасов, выставленных из окон, и хлопающие уголки матовых штор. Все было бы там; не как таковое, не как кукуруза, не как жалюзи, не как черепица, не поддающееся осмыслению, а как путаница желтых и черных пятен и штрихов, выполненных слишком мелко, чтобы за ними мог уследить глаз, микроскопических в своей мельчайшности и наполняющих каждый атом и частичку пространства тайной, из которой складывалось бы общее впечатление правды и жизни.

Снова возьмем далекий город на правом берегу реки в картине Клода "Свадьба Исаака и Ребекки", хранящейся в Национальной галерее. Я видел много городов в своей жизни и нарисовал немало; § 7. От Клода. и я видел много укреплений, в том числе причудливых, которые часто дают нам действительно совершенно новые идеи, особенно в вопросах пропорций; но я не помню, чтобы когда-либо встречал город или крепость, *полностью* состоящие из круглых башен различной высоты и размеров, полностью повторяющих друг друга и абсолютно совпадающих по количеству зубчатых стен. У меня, действительно, сохранилось смутное воспоминание о том, что я нарисовал такой на первой странице учебника правописания, когда мне было четыре года; но, так или иначе, достоинство и совершенство идеала не были оценены по достоинству, и не считалось, что ценность тома увеличивается из-за фронтисписа. Не осмеливаясь, однако, сомневаться во всем величии того же идеала, что и у Клода, давайте рассмотрим, как природа, если бы ей посчастливилось создать столь совершенную концепцию, сумела бы воплотить ее в деталях. Клод позволил нам увидеть каждую зубчатую стену, и первое побуждение, которое мы испытываем при взгляде на картину, - это сосчитать, сколько их. Природа наделила бы нас особой беспорядочной неровностью верхних линий, множеством пересечений и пятен, которые, как мы должны были знать по опыту, указывали на зубчатые стены, но о создании которых мы могли бы подумать с таким же успехом, как и о подсчете. Клод представил вам стены внизу в виде одной мертвой пустоты однородного серого цвета. В нем нет ничего, что можно было бы увидеть, или пощупать, или угадать; это серая краска или серый оттенок, как бы вы ни называли это, но это не более того. Природа позволила бы вам увидеть, нет, заставила бы вас увидеть тысячи пятен и линий, ни одно из которых нельзя было бы полностью понять или объяснить, но все же все характерные и отличные друг от друга; блики света на расколотых камнях, смутные тени от колышущейся растительности, неправильные пятна времени и непогоды, заплесневелые впадины, сверкающие окна — все было бы там —

ничто, действительно, не видимое как таковое, ничего понятного или подобного себе, но все видимое; маленькие тени, блески и царапины, превращающие все это цветное пространство в прозрачную, трепещущую, разнообразную бесконечность.

Или возьмем одну из крайних дистанций Пуссена, например, в "Жертвоприношении Исаака". Он сияющий, уединенный, нежный и совершенный по тону, и достаточно законченный, чтобы обманывать и восхищать § 8. И Ж. Пуссен.беспечный взгляд, для которого все расстояния одинаковы; более того, это совершенно и виртуозно, и абсолютно правильно, если мы рассматриваем это как набросок, как первый план расстояния, который впоследствии будет выполнен в деталях. Но мы должны помнить, что все эти чередующиеся пространства серого и золотого - это не сам пейзаж, а обработка его — не его субстанция, а его светотень. Это именно то, что природа наложила бы на него и начертала бы на нем каждым облачком, но что она бросила бы в игру, без всякой осторожности, как предметы самой малой важности. Вся ее работа и все ее внимание были бы направлены на то, чтобы выявить из-под этого и через это формы и материальный характер, которые это может быть ценно только для иллюстрации, а не для сокрытия. На каждом из этих широких пространств она задерживалась в затаенном восторге, преподавая вам новые уроки на каждом его волоске и вложив в это всю полноту своей изобретательности, пока разум не терялся в следовании за ней, — то окаймляя темный край тени полосой ровного леса, то теряя его на мгновение в дуновении тумана, то нарушая его белым мерцающим изгибом узкого ручья, то снова останавливаясь на нем в виде нежной, холмистой, тающей волны, по другую сторону которой она уносила вас вниз, в бесконечную даль. пыльное пространство мягкого, переполненного света, с живыми изгородями, и дорожками, и разбросанными коттеджами, и разбросанными деревьями смешалось и переплелось в одну прекрасную, нежную, непроницаемую тайну — искрящуюся, тающую и уходящую в небо, без единой отчетливой линии или одного мгновения пустоты.

Теперь художник действительно не может следовать всему этому — он не может подняться до той же степени и порядка бесконечности, — но он может дать нам бесконечность меньшего вида. У него нет и одной тысячной § 9. Настоятельная необходимость в пейзажной живописи полноты и завершенности. часть пространства, которое нужно занять природе; но он не может, по крайней мере, оставить ни одну часть этого пространства пустой и неприбыльной. Если природа выполняет свои мелочи на протяжении многих миль, у него нет оправдания для обобщения в дюймах. И если он только даст нам все, что может, если он даст нам полноту столь же совершенную и таинственную, как у природы, мы простим его за то, что это полнота чаши, а не океана. Но мы не простим ему, если из-за того, что ему нечем занять милю, он не займет и дюйма и из-за того, что в его распоряжении меньше средств, оставит половину из тех, что находятся в его власти, неиспользованными. Еще меньше мы простим его за то, что он ошибочно принимает развлечения природы за ее труд и следует за ней только в часы ее отдыха, не наблюдая, как она трудилась ради этого. Потратив столетия на то, чтобы вырастить лес, направить реку и смоделировать гору, она ликует над своей работой в приподнятом настроении, с игривым солнечным лучом и летящим облаком; но художник должен проделать ту же работу, иначе у него не будет такого отдыха. Позвольте ему добросовестно обтесывать свой камень и аккуратно подстригать кустарник в своем лесу, и тогда мы позволим ему играть со светом и тенью и поблагодарим его за это; но мы не будем откладывать игру перед уроком — с дополнением вместо сути, с иллюстрацией вместо факта.

Здесь я несколько предвосхищаю тему, поскольку едва ли могу удержаться от ответа на возражения, которые, как я знаю, должны возникнуть в умах большинства читателей, особенно тех, кто *частично* знаком с § 10. Широта - это не пустота. художественно, с уважением к "обобщению", "широте", "эффекту" и т.д. Хотелось бы, чтобы наши авторы, пишущие об искусстве, не останавливались так часто на необходимости широты, не объясняя, что это значит; и чтобы мы чаще ссылались на принцип, который, насколько я помню, лишь однажды был ясно объяснен и на котором настаивали, — что широта - это не пустота. Обобщение - это единство, а не разрушение частей; а композиция - это не уничтожение, а расположение материалов. Широта, которая объединяет истины природы с ее гармониями, достойна уважения и прекрасна; но широта, которая миллионами уничтожает эти истины, - это не рисование природы, а закрашивание ее. И поэтому массы, возникающие в результате правильного согласования и взаимосвязи деталей, возвышенны и впечатляющи; но массы, возникающие в результате затмения деталей, презренны и болезненны.^[27] И в следующих частях работы мы покажем, что расстояния, подобные расстояниям Пуссена, - это просто бессмысленные приемы остроумного исполнения, которые, однажды обнаруженные, художник может повторять снова и снова, с механическим удовлетворением и совершенным удовлетворением как для себя, так и для своих поверхностных поклонников, с не большим напряжением интеллекта или пробуждением чувств, чем любой торговец, размножающий какой-нибудь орнамент на мебели. Как бы то ни было, однако (поскольку мы не можем здесь вдаваться в обсуждение этого вопроса) ложность и несовершенство таких расстояний не подлежат сомнению. Они могут быть прекрасными и идеальными; истинными они не являются: и точно так же мы могли бы пройтись по каждой части работ старых мастеров, показывая повсюду, что либо каждый лист и травинка бросают вызов тайне природы, либо что у вас есть мертвые пространства абсолютной пустоты, одинаково решительные в своем отрицании ее полноты. И даже если мы когда-нибудь обнаружим (как то здесь, то там, на их лучших картинах, мы находим) изменчивые пассажи приятной игры цвета или мягкие и прозрачные переливы таинственной атмосферы, даже здесь штрихи, хотя и приятные глазу, ни о чем не говорят, они бесхарактерны, в них нет той особой выразительности и значения, с помощью которых природа поддерживает разнообразие и интерес даже к тому, что она больше всего скрывает. Она всегда рассказывает историю, пусть намеками и расплывчато; каждый ее штрих отличается от всех остальных; и мы чувствуем вместе с каждым, что, хотя мы не можем сказать, что это такое, это не может быть *ничем*; в то время как даже самые искусные дистанции старых мастеров претендуют на секретность, хотя им нечего скрывать, и двусмысленны не из-за концентрации смысла, а из-за его отсутствия.

А теперь займитесь одной из дистанций Тернера, неважно какой и какого рода, — рисунком или картиной, маленькой или великой, выполненной тридцать лет назад или для прошлогодней Академии, как вам больше нравится; § 11. Полнота и тайна расстояний Тернера. скажите это о Меркурии и Аргусе, и посмотрите, не будет ли в них реализован каждый факт, на который я только что указывал в природе. Изобильный, за пределами возможностей глаза охватить или проследить, обширный и разнообразный, за пределами возможностей разума постичь, все же нет ни одного атома во всей его протяженности и массе, который не предполагал бы большего, чем он представляет; и не смутно, а таким образом, чтобы доказать, что представление о каждом отдельном дюйме этого расстояния абсолютно ясно и завершено в уме мастера, полностью проработанная отдельная картина: но все же, ясно и полно по мере формирования идеи, дается ровно столько, и не больше, сколько природа позволила бы нам почувствовать или увидеть. ровно столько, сколько позволило бы опытному и знающему зрителю понять почти

каждый мельчайший фрагмент отдельной детали, но неопытному и беспечному глазу кажется именно тем, чем показалась бы сама природа на расстоянии, - неразборчивой массой. Ни одна строка из миллионов там не лишена смысла, и все же нет ни одной, на которую не повлиял бы и не замаскировал блеск и нерешительность расстояния. Никакая форма не разобрана, и все же ни одна форма не неизвестна.

Возможно, истинность этой системы рисования лучше понять, наблюдая отстраненный характер богатой архитектуры, чем любого другого объекта. Поднимитесь на вершину Хайгейт-Хилл § 12. Дальнейшие иллюстрации в architectural drawing.ясным летним утром, в пять часов, и посмотрите на Вестминстерское аббатство. У вас сложится впечатление здания, украшенного множеством вертикальных линий. Попробуйте отличить одну из этих линий на всем протяжении от следующей: у вас не получится. Попробуйте сосчитать их: У вас не получится. Попытайтесь различить начало или конец любого из них: Вы не можете. Посмотрите на это в целом, и все это - симметрия и расположение. Посмотрите на это по частям, и все это - неразрывная путаница. Разве я в этот момент не описываю фрагмент рисунка Тернера теми же словами, которыми я описываю природу? И что бы один из старых мастеров сделал с таким зданием, как это, на его расстоянии? Либо он передал бы только тени контрфорсов, светлую и темную стороны двух башен и две точки для окон; либо, если бы более невежественный и амбициозный, он попытался передать некоторые детали, это было бы сделано четкими линиями — получилась бы широкая карикатура на изящное здание, которая сразу показалась бы фальшивой, нелепой и оскорбительной. Его самая успешная попытка могла бы только создать у нас, благодаря его тщательно выдержанной атмосфере, впечатление колоссальной приходской церкви, без единой линии резьбы на ее экономических сторонах. Тернер, и только Тернер, проследил бы и передал на холсте эту тайну четкой линии — того отчетливого, резкого, видимого, но непонятного и неразрывного богатства, которое, рассматриваемое по частям, является для глаза не чем иным, как путаницей и поражением, которое, взятое в целом, представляет собой единство, симметрию и истину.^[28]

Этот способ представления также не верен только в отношении расстояний. В каждом предмете, каким бы близким он ни был к глазу, есть что-то такое, чего вы не можете увидеть и что несет в себе тайну § 13. Как в близких объектах, так и на расстояниях.проникайте даже в каждую часть того, что, как нам кажется, мы видим наиболее отчетливо. Встаньте на площади Сан-Марко в Венеции, как можно ближе к церкви, не теряя из виду ее верхушку. Посмотрите на капители колонн на втором этаже. Вы видите, что они изысканно украшены резьбой повсюду. Скажите мне, какие на них узоры: Вы не можете. Скажите мне направление одной линии в них: Вы не можете. И все же вы видите множество линий, и у вас настолько сильное ощущение определенной тенденции и расположения в этих линиях, что вы совершенно уверены, что заглавные буквы красивы и что все они отличаются друг от друга. Но § 14. Пустота и фальшь Каналетто. Я бросаю вам вызов, чтобы вы разобрали хоть одну строчку в любом из них. Теперь взгляните на картину Каналетто, изображающую эту церковь в Палаццо Манфрини, снятую с того самого места, на котором вы стояли. Как много он изобразил из всего этого? Черная точка под каждой заглавной буквой обозначает тень, а желтая точка над ней обозначает свет. Нет никаких следов или указаний на резьбу или украшение любого рода.

Очень отличается от этого, но ошибается и с другой стороны, обычный чертеж архитектора, который передает основные линии проекта с утонченной ясностью и точностью, но без какой-либо неопределенности или тайны в них; когда эта тайна устраняется, все пространство и

размеры уничтожаются вместе с ним, и мы имеем чертеж модели, а не здания. Но в "столице", лежащей на переднем плане в "Охоте Дафны с Левкиппом" Тернера, мы видим совершенную правду. Ни один выступ листьев аканта не виден полностью, все линии в беспорядке, но в одно мгновение вы чувствуете, что все они на месте. И поэтому это неизменно прослеживается в каждой детали его последних и самых совершенных работ.

Но если эта тайна и неиссякаемая завершенность присущи только более утонченным образцам архитектурного убранства, то насколько больше их в непрерывном и ни с чем не сравнимом убранстве § 15. Еще большая полнота и завершенность на передних планах пейзажа. природа. Деталь единственного заросшего сорняками берега вызывает презрение у резьбы веков. Каждый лист и стебель имеют свой рисунок, каждый пучок травы — замысловатую тень, которую многолетний труд никогда не смог бы воспроизвести, и которая, если бы такой труд мог проследить ее даже до последних волокон листочков, все же была бы представлена ложно, ибо, как и во всех других приведенных случаях, видна не отчетливо, а смутно и таинственно. То, что является близостью для банка, является расстоянием для его деталей; и как бы близко он ни был, большая часть этих деталей все еще остается прекрасной непостижимостью.^[29]

Следовательно, на протяжении всей картины выражение пространства и размера зависит от темноты, соединенной с чрезмерной полнотой или, скорее, являющейся результатом ее. Мы разрушаем и пространство, и размер, § 16. Пространство и размер разрушаются одинаково отчетливостью и пустотой. либо пустотой, которая не дает нам никакой меры пространства, либо отчетливостью, которая дает нам ложную меру. Расстояние до Пуссена, на котором нет никаких указаний ни на деревья, ни на луга, ни на какого-либо персонажа, может составлять пятьдесят миль, а может быть и пять; мы не можем сказать — у нас нет меры и, как следствие, нет яркого впечатления. Но средняя дистанция Хоббимы предполагает противоречие в терминах; она определяет расстояние с помощью перспективы, которой противоречит четкость деталей.

Один пыльный росчерк кисти Тернера более верно передает бесконечность листвы, чем придирки Хоббимы могли бы передать его полотно, если бы он работал над ним до судного дня. § 17. Быстрое выполнение наилучшим образом обеспечивает совершенство деталей. То, что сэръ Дж. Рейнольдс говорит о неуместном труде своего римского знакомого над отдельными листьями листвы, и выраженная им уверенность в том, что человек, уделяющий внимание общему характеру, за пять минут создал бы более точное изображение дерева, чем несчастный механик за столько же лет, таким образом, совершенно верно и обоснованно; но это не потому, что детали нежелательны, а потому, что они лучше всего получаются при быстром выполнении, и потому, что по отдельности § 18. Отделка гораздо более необходима в пейзаже, чем в исторических сюжетах. ее вообще нельзя давать. Но следует заметить (хотя в будущем мы сможем лучше настаивать на этом пункте), что много вреда и ошибок было вызвано предположениями и утверждениями быстрых и блестящих художников-историков, что к пейзажу полностью применимы те же принципы исполнения, что и к фигуре. Художник, который вдаётся в мельчайшие детали при изображении человеческого облика, склонен становиться скорее отвратительным, чем приятным. Более приемлемо, чтобы были даны только общие очертания и мягкие оттенки плоти, чем ее волосы, прожилки и линии пересечения. И даже самое быстрое и обобщающее изображение человеческого тела, если им руководит совершенное знание и строгая точность рисунка, обычно упускает очень немного из того, что

приятно или впечатляет. Но исключительно обобщающий пейзажист опускает все то ценное, что есть в его предмете, — миллионами опускает мысли, замыслы и красоты, действительно, все, что может придать ему разнообразия или выразительности. Даль в Линкольншире или Ломбардии можно было бы обобщить в виде таких голубых и желтых полос, какие мы видим у Пуссена; но что бы ни было красивого или характерного в тех и других, всецело зависит от нашего понимания деталей и ощущения разницы между болотами и канавами в одном и волнующимся морем тутовых деревьев в другом. И так в каждой части предмета. Я без колебаний утверждаю, что *невозможно* изобразить слишком тонко или слишком много думать о деталях пейзажа, чтобы они были правильно расположены и массированы; но в равной степени невозможно передать что-либо подобное полноте или пространству природы, за исключением той таинственности и неясности исполнения, которые использует она сама и в которых Тернер только следовала ей.

Теперь мы быстро взглянули на такие общие истины природы, которые могут быть исследованы без особых знаний о том, что такое красота. Вопросы организации, обобщения, § 19. Краткое изложение раздела. Я предпочитаю оставить это нетронутым до тех пор, пока мы не узнаем что-то о деталях и что-то о том, что прекрасно. Все, что желательно, даже в этих чисто технических и искусственных аспектах, основано на истинах и привычках природы; но мы не можем понять эти истины, пока не познакомимся с конкретными формами и второстепенными деталями, на которые они влияют или из которых они возникают. Поэтому я продолжу исследовать бесценные и существенные истины особого характера и формы — кратко и, конечно, несовершенно, как того требует необходимость, но все же достаточно подробно, чтобы читатель, если захочет, мог продолжить изучение предмета самостоятельно.

[27] Конечно, многое зависит от того, какие детали при этом теряются. Художник может обобщить ствол дерева, где он теряет только линии коры, и сделать нам одолжение; но он не должен обобщать детали шампанского, в котором есть история создания. Полное обсуждение этого вопроса относится к будущей части нашего исследования.

[28] Посмотрите, для иллюстрации, Фонтенбло в Иллюстрациях к Скотту; Виньетка на открытии Человеческой жизни в стихотворениях Роджерса; Венеция в Италии; Замок Блуа; Руан и Пон-Неф, Париж, на реках Франции. Расстояния всех картин Венецианской академии, особенно Шейлока, наиболее поучительны.

[29] Однако следует помнить, что эти истины, по всей вероятности, проявляются в самых разных фазах для людей с разной способностью видения. Многие художники, которые, по-видимому, обобщают грубо или опрометчиво, возможно, добросовестно пытаются передать вид, который создает природа для зрения ограниченного диапазона. Другие из-за своей исключительной остроты зрения могут увлекаться нецелесообразными деталями. Работы, написанные для эффекта на определенном расстоянии, всегда должны быть замечены в невыгодном свете теми, чье зрение отличается от зрения художника. Еще одно обстоятельство, на которое мне следовало бы сослаться выше, — это масштаб картины; ибо существуют разные степени обобщения и разные потребности в символизме, присущие каждому масштабу: рисунок художника-миниатюриста был бы оскорбителен для деталей в натуральную величину, а листья с

Тинторетом, которые могут выделяться на холсте размером шестьдесят футов на двадцать пять, должны быть обобщены Тернером на одном из четырех на три. Другим обстоятельством, имеющим некоторое значение, является предполагаемое расстояние до переднего плана; многие пейзажисты, кажется, думают, что их ближайший передний план всегда одинаково близок, тогда как его расстояние от зрителя меняется не на много, всегда являясь, по крайней мере, его собственной расчетной шириной из стороны в сторону, оцениваемой по фигурам или любому другому объекту известного размера в ближайшей его части. У Клода почти всегда; у Тернера часто, как в "Дафне" и "Левкиппе", эта ширина составляет сорок или пятьдесят ярдов; и поскольку ближайший объект на переднем плане *должен* быть, по крайней мере, на таком расстоянии, а *может* быть и намного больше, очевидно, что в таких случаях недопустима детализация деталей (смотрите Здесь еще одно доказательство ошибочной практики Клода;) у Тициана и Тинторет, напротив, передний план редко имеет ширину более пяти или шести ярдов, и, следовательно, объекты на нем всего пять или шесть ярдов. расстояние в ярдах полностью детализировано.

Однако ни одно из этих обстоятельств никоим образом не влияет на великий принцип - путаницу в деталях, которая рано или поздно возникает во всех случаях. Мне следовало бы, однако, отметить, что многие картины Тернера, в которых запутанный рисунок был понят меньше всего, были написаны в ярких сумерках; и что неопределенность сумерек, таким образом, добавляется к неопределенности общего расстояния. Вечерами на юге нередко случается, что объекты, на которые падает отраженный свет западного неба, остаются даже в течение получаса после захода солнца сияющими, красноватыми и интенсивного цвета, почти такими яркими, как если бы они все еще находились под настоящим солнечным светом, даже до тех пор, пока луна не начнет отбрасывать тень; но, несмотря на эту яркость цвета, все детали становятся призрачными и нечеткими. Это любимый момент Тернера, и он неизменно характеризует его не мрачностью, а неопределенностью деталей. Я никогда не видел, чтобы эффект прозрачных сумерек был полностью передан искусством; тот эффект, при котором теряются все детали, в то время как в атмосфере все еще ощущаются интенсивная ясность и свет, в котором ничего отчетливо не видно, и все же не темнота и тем более не туман являются причиной сокрытия. Попытки Тернера передать этот эффект (поскольку Дикая местность Энгеди, Ассос, Шато де Блуа, Кэрлаверок и другие бесчисленны) всегда выглядят слегка туманными из-за нечеткости деталей; но еще предстоит показать, что возможно какое-либо более близкое приближение к эффекту.

РАЗДЕЛ III.

ОБ ИСТИНЕ НЕБЕС.

ГЛАВА I.

ОТКРЫТОГО НЕБА.

Удивительно, как мало в целом люди знают о небе. Это та часть творения, в которой природа сделала больше для того, чтобы угодить человеку, больше для единственного и очевидного § 1.

Особое приспособление неба к тому, чтобы радовать и учить человека. цель говорить с ним и учить его больше, чем в любом другом ее произведении, и это как раз та часть, в которой мы меньше всего уделяем ей внимания. Не так много других ее работ, в которых каждая часть их организации не отвечала бы какой-то более материальной или существенной цели, чем простое угождение человеку; но каждая существенная цель неба могла бы, насколько нам известно, быть достигнута, если бы раз в три дня или около того огромная уродливая черная дождевая туча поднималась над синевой, и все хорошо поливалось, и так все снова оставалось голубым до следующего раза, возможно, с пленкой утреннего и вечернего тумана вместо росы. И вместо этого, ни в один день нашей жизни нет ни мгновения, когда природа не создавала бы сцену за сценой, картину за картиной, славу за славой, и все еще работает над такими изысканными и неизменными принципами самой совершенной красоты, что совершенно очевидно, что все это сделано для нас и предназначено для нашего постоянного удовольствия. И каждый мужчина, где бы он ни находился, как бы далеко от других источников интереса или красоты, постоянно занимается этим. Самые благородные пейзажи земли могут видеть и знать лишь немногие; не предполагается, что человек всегда должен жить среди них, он вредит им своим присутствием, он перестает чувствовать их, если всегда находится с ними; но небо предназначено для всех; каким бы ярким оно ни было, оно не "слишком ярко и не хорошо для ежедневной пищи человеческой природы"; оно приспособлено во всех своих функциях для постоянного утешения и возвышения сердца, для его успокоения и очищения от шлака и пыли. Иногда нежный, иногда капризный, иногда ужасный, никогда не бывает одним и тем же в течение двух мгновений одновременно; почти человеческий в своих страстях, почти духовный в своей нежности, почти божественный в своей бесконечности, его обращение к тому, что бессмертно в нас, так же различно, как его служение обличения или благословения § 2. Небрежность, с которой воспринимаются его уроки. для того, что является смертным, очень важна. И все же мы никогда не обращаем на это внимания, мы никогда не делаем это предметом размышлений, но поскольку это имеет отношение к нашим животным ощущениям; мы смотрим на все, чем это говорит с нами более ясно, чем с животными, на все, что свидетельствует о намерении Всевышнего, что мы должны получать от покрывающего нас свода больше, чем свет и росу, которыми мы делимся с сорняками и червями, только как на последовательность бессмысленных и монотонных случайностей, слишком обычных и слишком суетных, чтобы быть достойными момента бдительности или взгляда восхищения. Если в моменты полного безделья и безвкусицы мы обращаемся к небу как к последнему источнику, о каком из его явлений мы говорим? Один говорит, что было сыро, другой - что было ветрено, а третий - что было тепло. Кто из всей этой болтающей толпы может рассказать мне о формах и пропастях цепи высоких белых гор, которые вчера в полдень окаймляли горизонт? Кто видел узкий солнечный луч, пришедший с юга и ударивший по их вершинам, пока они не растаяли и не превратились в голубую дождевую пыль? Кто видел танец мертвых облаков, когда прошлой ночью солнечный свет покинул их, а западный ветер развеял их перед собой, как увядшие листья? Все прошло, не вызывая беспокойства, как невидимое; или если апатия когда-нибудь и исчезнет, хотя бы на мгновение, то только благодаря чему-то грубому или экстраординарному; и все же это § 3. Наиболее существенные из этих уроков - самые мягкие. не в широких и яростных проявлениях элементарных энергий, не в грохоте града и не в проносе вихря развиваются высшие черты возвышенного. Бог не в землетрясении и не в огне, но в тихом, негромком голосе. Это всего лишь тупые и низкие свойства нашей природы, с которыми можно справиться только с помощью ламповой сажи и молнии. Именно в тихих и приглушенных переходах ненавязчивого величия, глубины, спокойствия и вечности — того, что нужно искать, прежде чем это увидят, и

любить, прежде чем это поймут, — того, что ангелы отрабатывают для нас ежедневно, и все же вечно меняются, в чем никогда нет недостатка и что никогда не повторяется, что можно найти всегда, но что каждый находит только однажды; именно через них преподается урок преданности и дается благословение красоты. Это то, что должен изучать художник высшей цели; это §4. Многие из наших представлений о небе совершенно условны. Это то, сочетанием чего должен быть создан его идеал; это то, на что обычные наблюдатели обычно обращают так мало внимания, что я полностью убежден, как бы мало люди в целом ни интересовались искусством, их представления о небе в большей степени почерпнуты из картин, чем из реальности, и что если бы мы могли исследовать концепцию, сформировавшуюся в умах большинства образованных людей, когда мы говорим об облаках, то часто обнаруживали бы, что она составлена из фрагментов бело-голубых воспоминаний старых мастеров.

Я приступлю к более подробному рассмотрению того, что истинно в небе, потому что это единственная часть картины, о которой все, если захотят, могут быть компетентными судьями. То, что я могу утверждать относительно скал Сальватора или ветвей Клода, я едва ли могу доказать, за исключением тех, кого я могу замуровать на месяц или два в крепостях Апеннин или снова и снова сопровождать в их летних прогулках по ущельям Сорренто. Но то, что я говорю о небе, может быть подвергнуто немедленной проверке всеми, и я пишу более решительно, в надежде, что так оно и будет.

Тогда давайте начнем с простой открытой голубизны неба. Это, конечно, цвет чистого атмосферного воздуха, не водяных паров, а чистого азота и кислорода, и это § 5. Природа и существенные качества открытого синего. Общий цвет всей массы этого воздуха между нами и пустотой космоса. Он модифицируется изменяющимся количеством взвешенного в нем водяного пара, цвет которого в наиболее несовершенном и, следовательно, наиболее заметном растворенном состоянии является чисто белым (как у пара), который, как и любой другой белый цвет, приобретает теплые оттенки солнечных лучей и, в зависимости от его количества и несовершенного раствора, делает небо более бледным и в то же время более или менее серым, смешивая теплые тона с его голубизной. Этот серый водяной пар, когда он очень плотный, превращается в туман, а когда он локальный, в облако. Следовательно, небо следует рассматривать как прозрачную голубую жидкость, в которой на различных высотах подвешены облака, которые сами по себе являются лишь отдельными видимыми пространствами вещества, которым более или менее пропитана вся масса этой жидкости. § 6. Его связь с облаками. Итак, мы все прекрасно знаем это, и все же мы настолько забываем об этом на практике, что почти не замечаем постоянной связи, поддерживаемой природой между ее синевой и ее облаками, и нас не оскорбляет постоянная привычка старых мастеров рассматривать голубое небо как совершенно отдельное по своей природе и далеко отделенное от парящих в нем облаков. Для них облако есть облако, а синева есть синева, и ни на какую связь между ними никогда не намекается. Небо мыслится как чистый, высокий материальный купол, облака — как отдельные тела, подвешенные под ним и, следовательно, какими бы хрупкими и ни были § 7. Его невероятная глубина. Каким бы изысканным ни было их небо, вы всегда смотрите *на* него, а не *сквозь* него. Итак, если и есть какая-то характеристика неба, более ценная или требующая передачи, чем другая, то это та, которую Вордсворт описал во второй книге "Эксперсии":

"Бездна неба над моей головой
- это глубочайшая лазурь Небес. Не область,

в которой могли бы поселиться непостоянные, недолговечные облака,
или пройти сквозь нее; скорее, это *бездна*
, в которой пребывают вечные звезды,
И чей мягкий мрак и безграничная глубина могут соблазнить
любопытный глаз поискать их днем ".

И, помнится, Диккенс в своих "Американских заметках" отмечает ту же истину, описывая себя как сонного человека, лежащего на палубе баржи и смотрящего не на небо, а *сквозь* него. И если вы пристально взгляните в чистую синеву безмятежного неба, вы увидите, что в самом его покое есть разнообразие и полнота. Это не ровный мертвый цвет, а глубокое, дрожащее, прозрачное тело пронизываемого воздуха, в котором вы прослеживаете или воображаете короткие, падающие пятна обманчивого света и тусклые оттенки, слабые, завуалированные остатки темного пара; и § 8. Эти качества особенно присущи современным мастерам. Именно к этой трепетной прозрачности особенно стремился и дал наш великий современный мастер. Его голубые никогда не укладывают на ровное пальто, но, преодолев, смешение, плавление оттенков, на четверть дюйма из которых, отрезанный от всей остальной картины, по-прежнему *просторный*, все еще бесконечной и безмерной в глубину. Это картина, изображающая воздух, нечто, в чем вы можете видеть сквозь части, которые находятся рядом с вами, те, которые находятся далеко; нечто, у чего нет поверхности, и сквозь что мы можем погружаться все дальше и дальше, без остановки и конца, в глубину пространства; тогда как у всех старых пейзажистов, за исключением Клода, вы действительно можете пройти долгий путь, прежде чем достигнете неба, но в конце концов вы сильно ударитесь о него. Совершенно подлинный и нетронутый § 9. И авторства Клода. Небо Клода действительно самое совершенное и выше всяких похвал по всем качествам воздуха; хотя даже с ним я часто чувствую, что между мной и небесным сводом больше приятного воздуха, чем что сам небесный свод - всего лишь воздух. Я, однако, не хочу сказать ни слова против таких небес, как "Заколдованный замок", или "Помеченный номером 30" в Национальной галерее, или одного или двух, которые я помню в Риме; но то, как мало ценятся эти прекрасные отрывки из Клода, достаточно доказывается тем, что такие злодейские и нелюбезные копии, которые мы встречаем по всей Европе, как "Женитьба Исаака" в нашей собственной галерее, остаются под его именем. На самом деле, я не помню больше десяти картин Клода, на которых небеса, будь то перерисованные или полностью скопированные, или, возможно, написанные рукой Клода, но небрежно наложенные, как на той, что помечена номером 241, Галерея Далвич, не были полностью такими бесчувственными и фальшивыми, как у других мастеров; в то время как у Пуссена нет благоприятных исключений. Их небо систематически неправильное; возьмем, к примеру, небо Жертвоприношения Исаака. Сейчас полдень, о чем свидетельствуют тени от фигур; и какого цвета небо? § 10. У Пуссена они полностью отсутствуют. Физические ошибки в его общей трактовке открытого неба. Вверху фотографии? Оно бледное и серое от жары, полное солнечного света и непостижимой глубины? Напротив, это крошечная тьма, которая, за исключением Монблана или Чимборасо, настолько невозможна, насколько вообще может быть невозможен цвет. С таким же успехом он мог бы покрасить ее в угольно-черный цвет; и она нанесена мертвым слоем ровной краски, не имеющей в себе ни единого качества или сходства с небом. Он не мог измениться, потому что горизонт суши настолько нежен по тону, насколько это возможно, и, очевидно, не изменился; и в довершение абсурдности всего происходящего, этот цвет остается своим, без градаций или изменений, в пределах трех-четырех градусов от горизонта, где он внезапно становится ярким и без примеси желтого. Теперь, горизонт в

полдень может быть желтым, когда все небо покрыто темными облаками, и на расстоянии, откуда исходит весь свет, остается только *одна* открытая полоса света; но при ясном, открытом небе и напротив солнца в полдень такой желтый горизонт, как этот, физически невозможен. Даже предположив, что верхняя часть неба была бледной и теплой, и что переход от одного оттенка к другому происходил незаметно и постепенно, как это неизменно бывает в действительности, вместо того, чтобы происходить в промежутке в два или три градуса, — даже тогда этот золотисто-желтый цвет был бы совершенно абсурдным; но как бы то ни было, мы имеем на этом небе (и это прекрасная картина — одна из лучших работ Гаспара, которые я знаю) замечательный пример истины старых мастеров — два невозможных цвета, невозможно соединенные! Найдите такой цвет в "полуденном зените" Тернера, как синий вверху, или такой цвет на полуденном горизонте, как желтый внизу, или такое сочетание каких бы то ни было цветов, как в центре, и тогда вы можете говорить о том, что он противоречит природе, если хотите. И это не единственный пример; это любимый и характерный эффект Гаспара Пуссена. Я помню двадцать таких, большинство из них похуже этого, из-за прямой поверхности и непрозрачности§ 11. Ошибки Суур в градации цвета.синий. Еще раз взгляните на большую картину в галерее Далвича, которую мистер Хэзлитт считает "лучшей в мире" и о которой он очень лестно отзывается: "Нежная зелень долин, сверкающее озеро, пурпурный свет холмов производят эффект, подобный *лушку* на незрелом нектарине!" Мне следовало бы извиниться раньше за то, что я недостаточно изучил Ковент-Гарден, чтобы усвоить термины правильной классической критики. На днях один из моих друзей попросил меня отметить, что Клод был "мясистым"; другой добавил еще более приятную информацию о том, что он был "сочным"; и теперь, к счастью, обнаружилось, что Кейп "пушистый". Теперь я осмелюсь сказать, что небо этого первоклассного Кейпа очень похоже на незрелый нектарин: все, что я должен сказать о нем, это то, что оно чрезвычайно непохоже на небо. Синий цвет остается неизменным на трех четвертях его, вплоть до горизонта; в то время как солнце в левом углу окружено ореолом, сначала желтого, а затем грубовато-розового цвета, причем оба отделены друг от друга, а последний - от синего, так же резко, как пояса радуги, и оба вместе не поднимаются на десять градусов по небу. Сейчас трудно представить, как какой-либо человек, называющий себя художником, мог навязать публике такое, и еще более то, как публика может воспринять это как изображение того пурпурного цвета заката, который неизменно распространяет свое влияние до зенита, так что нигде нет чистой синевы, но пурпур, постепенно увеличивающийся в чистоте до точки наибольшей интенсивности (примерно в сорока пяти градусах от горизонта), а затем незаметно переходящий в золотой, три цвета распространяют свое влияние на все небо; так что на всем протяжении неба нет ни одного места, где цвет был бы таким же ярким. не находится в одинаковом состоянии перехода — перехода от золотого к оранжевому, от того к розовому, от того к фиолетовому, от того к синему, с абсолютным равенством изменений, так что нигде нельзя сказать: "здесь это меняется", и нигде: "здесь это неизменно". Это неизменно имеет место. Такого нет — никогда не было и никогда не будет, пока Божьи небеса остаются такими, какими они созданы, — безмятежным закатным небом с его пурпуром и розами в *поясах* о солнце.

Такие смелые, широкие примеры невежества, как эти, вскоре опровергли бы все притязания известных пейзажистов на истину, с какой бы деликатностью цвета или манипуляций они ни обращались§ 12. Исключительная ценность неба ранних итальянских и голландских школ. Их качества недостижимы в наше время.быть замаскированным. Но есть некоторые небеса голландской школы, в которых стремились к ясности и прохладе, а не к глубине; а некоторые

представлены просто как фон для исторических сюжетов древних итальянцев, которым в наше время нет аналогов; можно подумать, что их нарисовали ангелы, ибо теперь все по сравнению с ними - глина и масло. Кажется, что мы полностью утратили искусство, потому что, конечно, в противном случае, как бы мало наши художники ни стремились к нему или не чувствовали его, они иногда случайно задевали бы струну; но они никогда этого не делают, и механическая неспособность еще более убедительно подтверждается грязной борьбой несчастных немцев, у которых есть чувство, частично натянутое, искусственное и болезненное, конечно, но все же достаточно подлинное, чтобы передать тон, если бы у них были механические средства и технические знания. Но, как бы они ни были получены, чистые тона этого сорта старых итальянцев великолепны и достойны зависти в высшей степени; и мы покажем, когда будем говорить о прекрасном, что они являются одним из наиболее справедливых оснований славы старых мастеров.

Но есть ряд явлений, связанных с открытой голубизной неба, на которые мы должны обратить особое внимание, поскольку это § 13. Явления видимых солнечных лучей. Их природа и причина постоянно встречающиеся в работах Тернера и Клода эффекты, а именно, видимых солнечных лучей. Нам необходимо будет досконально разобраться в обстоятельствах, при которых происходят такие последствия.

Водяной пар или туман, взвешенный в атмосфере, становится видимым точно так же, как пыль в воздухе помещения. В тени вы не только не можете видеть саму пыль, потому что она неосвещенная, но вы можете видеть другие объекты сквозь пыль без затемнения, таким образом, воздух фактически становится более прозрачным из-за недостатка света. Там, куда попадает солнечный луч, становится видна каждая пылинка, и это ощутимо мешает зрению, так что поперечный солнечный луч является реальным препятствием для зрения, вы не можете ясно видеть предметы сквозь него.

Таким же образом, везде, где пар освещается поперечными лучами, он становится видимым как белизна, более или менее влияющая на чистоту синего цвета и разрушающая его точно пропорционально степени освещения. Но там, где пар находится в тени, он оказывает очень слабое влияние на небо, возможно, делая его немного более глубоким и серым, чем оно было бы в противном случае, но не само по себе, если только оно не очень плотное, различимое или ощущаемое как туман.

Таким образом, появление тумана или белизны на синеве неба является обстоятельством, которое в большей или меньшей степени сопутствует солнечному свету, § 14. Они представляют собой всего лишь подсвеченный туман и не могут появиться, ни когда небо свободно от пара, ни когда на нем нет облаков. и который, при условии постоянного количества пара, наибольший при самом ярком солнечном свете. Когда на небе нет облаков, белизна, поскольку она одинаково влияет на все небо, не особенно заметна. Но когда между нами и солнцем есть облака, а солнце стоит низко, эти облака отбрасывают тени вдоль массы взвешенного пара и сквозь нее. В пространстве этих теней пар, как уже говорилось выше, становится прозрачным и невидимым, а небо кажется чисто голубым. Но там, куда попадают солнечные лучи, пар становится видимым в виде лучей, порождающих те излучающие лучи света, которые являются одним из самых ценных и постоянных сопровождений низкого солнца. Чем плотнее туман, тем более отчетливыми и резкими будут эти лучи; когда воздух очень прозрачный, это просто

расплывчатые, мерцающие, постепенные полосы света; когда он очень густой, они в высшей степени острые и решительные.

Таким образом, мы видим, во—первых, что для этого явления необходимо некоторое количество тумана, рассеянного по всему пространству неба; и, во—вторых, что то, что мы обычно представляем себе как лучи большей яркости, чем остальная часть неба, на самом деле является лишь частью этого неба в его естественном состоянии освещения, отрезанной и придающей блеск теням от облаков, - что эти тени на самом деле являются источником появления лучей, - что, следовательно, ни одна часть неба не может иметь такого вида, за исключением случаев, когда между ней и солнцем есть разорванные облака; и, наконец, что тени от облаков являются источником появления лучей. отбрасываемые такими облаками не обязательно серые или темные, они очень близки к естественной чистой синеве неба, лишенного испарений.

Теперь, поскольку было доказано, что появление лучей может происходить только в той части неба, между которой есть облака § 15. Ошибочная тенденция в представлении таких явлений старыми мастерами. что касается солнца, то очевидно, что никакое появление лучей никогда не может начаться с самого шара, за исключением случаев, когда между нами и ним находится облако или какое-либо твердое тело; но такие появления почти неизменно начинаются с темной стороны некоторых облаков вокруг него, при этом сам шар остается центром широкого сияния объединенного света. Вордсворт в двух строках описал нам единственные обстоятельства, при которых может показаться, что лучи исходят из самого шара:

"Но лучи света,
теперь *внезапно* расходящиеся от шара,
скрывшиеся за горными вершинами или завуалированные
плотным воздухом, устремились вверх".
Экскурсия, книга IX.

И Тернер великолепно передал нам эффект Речного пейзажа Дартмута. Это часто встречается у старых мастеров и постоянно у Клода; хотя последний, из-за того, что рисует свои лучи слишком тонко, представляет эффект, оказываемый на ослепленный глаз, а не свет, который существует на самом деле, и очень близко приближается к идеалу, который мы видим в знаке Восходящего Солнца; более того, я почти уверен, что помню случаи, когда он давал нам расходящийся луч без помех со стороны какого-либо облака или холма § 16. Луч, который появляется в ослепленном глазу, изображать не следует. с помощью шара. Возможно, будет несколько затруднительно сказать, насколько допустимо представлять тот вид луча, который виден ослепленным глазом. Совершенно очевидно, что мы никогда не смотрим в сторону яркого солнца, не увидев исходящих от него скользящих лучей; но столь же несомненно, что эти лучи не более реальны, чем красные и синие круги, которые мы видим после того, как были так ослеплены, и что если мы хотим изобразить лучи, мы также должны покрыть наше небо розовыми и голубыми кругами. Я бы в целом счел совершенно ложным в принципе представлять визионерский луч, и что мы должны только показать § 17. Практика Тернера. Его острое восприятие более тонких явлений лучей. того, что имеет реальное существование. Мы находим, что такова постоянная практика Тернера. Даже там, где из-за разделяющих облаков кажется, что лучи исходят из самого светила, это широкие вспышки света, а не острые лучи; и его более обычная практика состоит в том, чтобы удерживать все вблизи солнца в одной простой вспышке

интенсивного света, а из первых облаков выбрасывать лучи в зенит, хотя он часто не допускает появления каких-либо лучей до приближения к самому зениту. Откройте на 80-й странице Иллюстрированного издания стихотворений Роджерса. Перед вами небо, сверкающее солнечными лучами; но все они начинаются далеко от солнца и объясняются массой плотных облаков, окружающих само светило. Перейдите на 7-ю страницу. За старым дубом, там, где должно быть солнце, виднеется только полоска неразличимого света; но вверху, слева, над краем облака, на его темной стороне, виден солнечный луч. Обратимся к странице 192, — снова сверкающие лучи, но все они начинаются там, где заканчиваются облака, ни один из них не может быть прослежен до солнца; и обратите внимание, как тщательно отбрасывается длинная тень на § 18. Полное отсутствие каких-либо свидетельств такого восприятия в работах старых мастеров. гора объясняется тусклым темным мысом, выступающим близко к солнцу. Мне нет нужды приводить примеры; вы найдете различные модификации и применения этих эффектов во всех его работах. Но вы не найдете ни единого следа их у старых мастеров. Они дают вам лучи, пробивающиеся из-за черных облаков, и потому, что это грубый и распространенный эффект, который никак не мог ускользнуть от их наблюдения, и потому, что им легко подражать. Они дают вам остроконечные лучи, исходящие из самой сферы, потому что они частично символизируют свет, и помогают запоздалому воображению, подобно двум или трем лучам, обведенным вокруг солнца пером, хотя это были бы лучи тьмы, а не света.^[30] Но о самом прекрасном явлении из всех, появлении тонкого луча далеко в небе, прокладывающего свой путь среди тонких, прозрачных облаков, в то время как все вокруг солнца - это ничем не затененный огонь, в их работах нет ни упоминания, ни примера вообще. Это было слишком тонко и одухотворенно для них; вероятно, их тупые и бесчувственные глаза никогда не воспринимали этого в природе, и их неискушенное воображение вряд ли могло породить это в процессе изучения.

Мало что можно сказать о небе других наших художников-пейзажистов. В картинах они обычно бесцветны, грубы, им не хватает глубины и прозрачности; но в рисунках некоторые очень § 19. Истинность небес современных рисунков. совершенные и изящные образцы были созданы различными членами старого Общества акварели и одним или двумя другими; но что касается качеств, о которых мы сейчас говорим, некорректно сравнивать рисунки с картинами, поскольку промывка, прядение или другие приемы, свойственные акварели, способны создать видимость качества, для создания которого маслом требуется гораздо более высокое искусство.

В целом, открытое небо современности уступает по качеству нетронутому небу величайших из древних, но намного превосходит снимки среднего класса, которые § 20. Перепросмотр. Лучшие небеса древних по качеству неподражаемы, но в передаче различных истин они ребяческие. мы каждый день влияли на их репутацию. Можно назвать девять или десять небес Клода, с которыми по-своему не стоит бороться, и столько же - с Кайпом. Тенирс привел несколько замечательных отрывков, и ясность ранних итальянской и голландской школ не поддается никакому подражанию. Но обычная голубая мазня, которую мы каждый день слышим в наших лучших галереях, приписываемая Клоду и Кейпу, и подлинное небо Сальватора и обоих Пуссенов ни на мгновение не идут ни в какое сравнение с лучшими произведениями современности, даже по качеству и прозрачности; в то время как во всем, что требует тонкого наблюдения или точной науки, — во всем, что не было достижимо техническими средствами искусства и что зависело от знания художника и понимания природы, - все произведения древних похожи друг на друга, как произведения простых детей, иногда проявляющих большую

чувствительность, но доказывающих в конце концов, что искусство - это искусство искусства. В то же время слабо развитый интеллект и плохо отрегулированная наблюдательность.

[30] Я оставил этот отрывок таким, каким он был изначально, потому что он верен, насколько это возможно; однако в нем слишком мало говорится о символизме, который часто находит наибольшее применение в религиозном искусстве и в какой-то мере допустим во всех видах искусства. В работах почти всех величайших мастеров есть фрагменты, которые являются скорее пояснительными, чем репрезентативными, и типичными, чем имитационными; и расстаться с ними можно только с бесконечными потерями. Обратите внимание, в связи с настоящим вопросом, на смелые черные солнечные лучи Тициана на его гравюре на дереве, изображающей святого Франциска, получающего стигматы, и сравните здесь Часть III. Раздел II. Глава IV. § 18; Глава V. § 13. И хотя я считаю, что я прав, считая всю подобную символику неуместной в чистом пейзаже, и приписывая символизм Клода невежеству или неспособности, а не чувству, все же я хвалю Тернера не столько за его абсолютный отказ изображать колющий луч солнца, сколько за то, что он уловил и передал то, чего Клод никогда не воспринимал, - многочисленное присутствие излучающего света в верхнем небе и на всех его бесчисленных рядах тонких облаков.

ГЛАВА II.

ОБ ИСТИННОСТИ ОБЛАКОВ: —ВО-ПЕРВЫХ, ОБ ОБЛАСТИ ПЕРИСТЫХ ОБЛАКОВ.

Нашим следующим предметом исследования должен стать особый характер облаков, разновидность правды, которой особенно пренебрегают художники; во-первых, потому, что это находится в пределах возможного § 1. Трудность установления, в чем заключается правда облаков. то, что облако может принимать практически любую форму, трудно указать и не всегда легко почувствовать, в чем заключается ошибка; и, во-вторых, потому, что совершенно невозможно тщательно и точно изучить формы облаков с натуры, поскольку между каждым касанием следующего карандаша происходит изменение объекта съемки, и части контура, набросанные в разные моменты, не могут гармонизировать, природа никогда не предполагала, что они будут сочетаться. И все же, если бы художники имели привычку быстро и как можно точнее зарисовывать облака с натуры, вместо того чтобы размазывать кистью то, что они называют "эффектами", они бы вскоре обнаружили, что в их формах больше красоты, чем может быть достигнуто любым случайным удачным изобретением, каким бы блестящим оно ни было, и более существенный характер, чем можно нарушить, не навлекая на себя обвинения во лжи, — лжи столь же прямой и определенной, хотя и не столь заметной, как ошибка в менее разнообразных чертах органической формы.

Первый и наиболее важный характер облаков зависит от различных высот, на которых они образуются. Атмосферу удобно рассматривать разделенной на § 2. Изменение ее характера на различных высотах. Три области, к которым их удобно рассматривать как принадлежащие. три пространства, каждое из которых населено облаками совершенно разного характера, хотя на самом деле между ними природой не установлено четких границ, облака образуются на *каждой*

высоте и, в зависимости от их высоты, в большей или меньшей степени обладают свойствами верхних или нижних областей. Таким образом, небесный пейзаж состоит из бесконечно постепенного ряда систематических форм облаков, каждое из которых имеет свою собственную область, в которой только оно и образуется, и каждое из которых обладает специфическими характеристиками, которые могут быть должным образом определены только путем их сравнения, поскольку они четко различаются на значительном пространстве. Поэтому я буду рассматривать небо как разделенное на три области: верхнюю область, или область перистых облаков; центральную область, или область слоистых облаков; нижнюю область, или область дождевых облаков.

Облака, которые я хочу рассматривать как включенные в верхнюю область, никогда не касаются даже самых высоких гор Европы, и § 3. Протяженность верхней области. следовательно, их можно рассматривать как никогда не образующиеся ниже высоты по крайней мере 15 000 футов; это неподвижные многочисленные линии тонкого пара, которыми синева открытого неба обычно испещряется после нескольких дней хорошей погоды. Прошу простить меня за подробное описание их специфических черт, поскольку они постоянно встречаются в работах современных художников, и у меня будет возможность часто говорить о них в будущих частях § 4. Симметричное расположение облаков.о работе. Их главными признаками являются, во—первых, симметрия: они почти всегда расположены в каком-то определенном и очевидном порядке, обычно длинными рядами, достигающими иногда от зенита до горизонта, каждый ряд состоит из бесконечного числа поперечных перекладин примерно одинаковой длины, каждая перекладина наиболее толстая в середине и заканчивается бесследной дымчатой точкой с каждой стороны; ряды расположены по направлению ветра, и перекладины, конечно, под прямым углом к нему; эти последние обычно слегка изогнуты посередине. Часто две системы такого рода, свидетельствующие о двух ветровых потоках, на разных высотах пересекаются друг с другом, образуя сеть. Другое частое расположение - группы чрезвычайно тонких, шелковистых, параллельных волокон, обычно расходящихся или имеющих тенденцию расходиться от одного из их концов и заканчивающихся пышным изгибом на другом: в просторечии они известны как "кобыльи хвосты". Их оперенный и расширенный край часто загибается вверх, иногда назад и снова вверх, создавая видимость большой гибкости и единства одновременно, как если бы облака были жесткими и держались бы вместе, какими бы изогнутыми они ни были. Узкая оконечность неизменно обращена к ветру, и волокна параллельны его направлению. Верхние облака всегда находятся в той или иной модификации того или иного из этих расположений. Таким образом, они отличаются от всех других облаков наличием плана и системы; тогда как другие облака, хотя и имеют определенные законы, которые они не могут нарушить, все же обладают полной свободой от чего-либо похожего на относительную и общую систему правления. Верхние облака для нижних - то же, что солдаты на параде для разношерстной толпы; никто не ходит на головах или на руках, и поэтому существуют определенные законы, которые не нарушают облака; но кроме верхних облаков, нет ничего, напоминающего симметричную дисциплину.

Во-вторых, четкость контуров: края полос верхних облаков, обращенных к ветру, часто самые четкие из всех, которые видно на небе; никаких других очертаний§ 5. Их исключительная деликатность.of cloud, каким бы заметным и энергичным оно ни было, всегда приближается к деликатному решению этих краев. Очертания черной грозовой тучи бросаются в глаза из-за огромной энергии цвета или оттенка общей массы; но как линия они мягкие и расплывчатые по сравнению с краем перистого облака в ясном небе при резком бризе. С другой стороны, край

перекладины, отвернутый от ветра, всегда мягкий, часто незаметный, растворяющийся в синем промежутке между ним и ближайшим соседом. Обычно, чем острее один край, тем мягче другой, и облака выглядят плоскими, как будто они скользят друг по другу, как рыба чешуя. Когда оба края мягкие, как это всегда бывает при ясном и безветренном небе, облако выглядит плотным, круглым и ворсистым.

В-третьих, Множество: нежность этих паров иногда достигает такой бесконечности разделения, что никакое другое ощущение числа, которое могут дать земля или небеса, не является таким § 6. Их количество впечатляет. Число всегда сильнее всего ощущается, когда оно симметрично (видео Берка о "Возвышенном", часть ii. раздел 8), и, следовательно, ни морские волны, ни свежие листья не делают их количество таким очевидным и впечатляющим, как эти испарения. Природа также не довольствуется бесконечным количеством полос или линий в одиночку — каждая полоса, в свою очередь, разделяется на ряд небольших волнообразных масс, более или менее соединенных в зависимости от силы ветра. Когда это разделение осуществляется просто волнообразно, облако в точности напоминает морской песок, гонимый приливом; но когда разделение достигает реального разделения, мы имеем небо в крапинку или цвета макрели. Обычно, чем больше деление его полос, тем шире и бесформеннее полоса или поле, так что в пестром небе оно совсем теряется, и мы имеем большие поля неправильной формы одинакового размера, массы, подобные стадам овец; такие облака находятся на три-четыре тысячи футов ниже обычного перистого слоя. Я видел, как они отбрасывали тень на Монблан на закате, так что они должны были опускаться почти до высоты пятнадцати тысяч футов от земли.

В—четвертых, чистота цвета: ближайшее из этих облаков - те, что над головой наблюдателя, находятся по меньшей мере в трех милях над ним § 7. Причины их особенно нежной окраски. Он и почти все, попадающие в обычную сферу зрения, еще дальше от него — их темные стороны намного серее и прохладнее, чем у других облаков, из-за их удаленности. Они состоят из чистейшего водного пара, свободного от всех примесей земных газов, и находятся в самом легком и эфирном состоянии, в каком только могут быть, чтобы быть видимыми. Более того, они получают солнечный свет в состоянии гораздо большей интенсивности, чем более низкие объекты, причем лучи передаются к ним через атмосферный воздух, гораздо менее плотный и совершенно не подверженный воздействию тумана, дыма или каких-либо других примесей. Поэтому их цвета более чистые и яркие, а белизна менее замутнена, чем у любых других облаков.

Наконец, разнообразие: Разнообразие никогда не бросается в глаза так сильно, как в сочетании с симметрией. Постоянное изменение формы в § 8. Их разнообразие формы. Другие облака, однообразны в своей непохожести, и разница не бросается в глаза там, где не подразумевается никакой связи; но если сквозь череду полосатых облаков, пересекающих половину неба, управляемых одними и теми же силами и падающих в одну общую форму, все же существует заметное и очевидное различие между каждым членом огромной массы — одним более тонко нарисованным, следующим более изящно сформованным, следующим более изящно изогнутым — каждое разбито на группы разной формы и с разной нумерацией, разнообразие поражает вдвойне, потому что контрастирует с совершенной симметрией облаков. частью которого он является. Отсюда важность истины, что природа никогда не допускает, чтобы один из членов даже ее самых дисциплинированных групп облаков был похож на другой; но хотя каждый из них приспособлен для одной и той же функции и в своих замечательных чертах похож на все остальные, ни один из миллионов, которыми испещрено

небо, не лишен отдельной красоты и характера, по-видимому, в его концепции была особая мысль и разные силы в его производстве; и в дополнение к этому вечному изобретению, видимому в каждом члене каждой системы, мы находим системы отдельных облаков, пересекающихся друг с другом, размашистые линии смешиваются и образуют отдельные облака. переплетаясь с жесткими полосами, они, в свою очередь, превращаются в песчаную рябь и хлопья дрейфующей пены неправильной формы; под всем этим, возможно, массивные очертания какого-нибудь нижнего облака тяжело пересекают неподвижную плавучесть верхних линий и указывают одновременно на их возвышенность и покой.

Таковы великие атрибуты верхней облачной области; красивы ли они, ценны или впечатляют, решать не наше нынешнее дело и не пытаться обнаружить причину § 9. Полное отсутствие даже малейших усилий по их изображению в древнем пейзаже. несколько примечателен тот факт, что вся область древнего ландшафтного искусства представляет, насколько мы помним, лишь один пример каких бы то ни было усилий по изображению характера этой облачной области. Единственный пример - пейзаж Рубенса в нашей собственной галерее, в котором пестрое или ворсистое небо передано с совершенной правдивостью и изысканной красотой. К этому, возможно, следует добавить некоторые фоны исторических художников, где требовались горизонтальные линии и несколько ровных полос белого или теплого цвета, пересекающих безмятежность синего. Они, насколько это возможно, часто очень совершенны, и возвышенность и покой их эффекта могли бы, как нам следовало бы думать, указать пейзажистам на то, что в высоких облаках есть что-то (я не говорю много, но определенно что-то), чего можно добиться. Однако ни один из них не понял намека. У кого из них всех мы можем искать малейшего понимания прекрасного и верного описательного отрывка из "Эксперимента", на который уже ссылались:

Но лучи света,
теперь внезапно расходящиеся от шара,
Скрывшиеся за горными вершинами или завуалированные
плотным воздухом, взметнулись вверх, к макушке
голубого небосвода — высоко—и широко:
И множество маленьких плывущих облачков,
прежде чем мы, видевшие перемены, осознали, пронзили
их эфирную структуру, стали
Яркими, как огонь, — Облака, стоящие по отдельности,
Неисчислимо множество форм,
Рассеянных по половине круга неба;
И возвращающиеся, и проливающиеся друг на друга,
Со светом. блудное причастие, яркие краски,
которые Они впитали из неочевидного источника славы
и не переставали получать.
То, что небеса проявили в жидкой глубине,
Повторялось, но с возвышенным единством".

Есть только один мастер, о работах которого мы можем думать, читая это; только он обратил внимание на забытый высший § 10. Интенсивное и постоянное изучение их Тернером.небо; это его особая и любимая область; он наблюдал за каждой его модификацией и учитывал каждую

его фазу и особенность; в любое время года он следил за его страстями и изменениями, и обрушил и открыл миру еще один небесный апокалипсис.

Едва ли найдется картина Тернера, на которой безмятежность неба и интенсивность света изображены вместе, в которой не использовались бы эти облака, хотя нет и двух случаев, когда они использовались бы совершенно одинаково. Иногда они теснятся друг к другу в массах смешивающегося света, как в "Шейлоке"; каждая частичка и атом соприкасаются в том непрерывном выражении медленного движения, которого так прекрасно коснулся Шелли:

"Под лучами молодого серого рассвета
множество плотных белых ворсистых облаков
большими стаями бродили по горам,
Подгоняемые медленным, неохотным ветром".

В других случаях они сливаются с самим небом, ощущаемые лишь кое-где лучом света, вызывающим их к жизни из его туманной тени, как на Меркурии и Аргусе; иногда, когда наступает великий покой, они появляются в виде нескольких отдельных, равных, округлых хлопьев, которые, кажется, неподвижно висят, каждая как тень другой, в глубокой синеве зенита, как в Акрокоринфе; иногда они рассеяны огненными летящими фрагментами, каждый из которых горит отдельной энергией, как в *Temeraire*; иногда сплетены из тонких хлопьев. нити промежуточной тьмы, тающие в синеве, как в "Наполеоне". Но во всех случаях изысканные манипуляции мастера придают каждому атому множества свой собственный характер и выражение. Хотя их бесчисленное множество, как листьев, у каждого есть своя порция света, своя тень, свой отблеск, своя особенная и разделяющая форма.

Возьмите, к примеру, иллюстрированное издание стихотворений Роджерса,^[31] и откройте его на 80-й странице и обратите внимание, как там изображен каждый атрибут, который я указал на верхнем небе, § 11. Его виньетка "Восход солнца на море". с точностью зеркала; длинные линии параллельных перекладин, изящный изгиб от ветра, который, как показывает наклон паруса, дует с запада; чрезмерная острота каждого края, обращенного к ветру, слабость каждого противоположного, разбиение каждой перекладки на округлые массы и, наконец, немыслимое разнообразие, с которым индивидуальная форма была придана каждому членумножества, и не только индивидуальная форма, но округлость и субстанция даже там, где едва заметна тонкость волоса. из облака, в котором можно это выразить. Обратите внимание, прежде всего, на изменяющиеся признаки пространства и глубины в целом, чтобы вы могли смотреть насквозь, от одного облака к другому, ощущая не просто, как они удаляются к горизонту, но и как они тают обратно в глубинах неба; каждый промежуток заполнен абсолютным воздухом, и все его пространства настолько тают и колеблются, и полны перемен, как и покоя, что по мере того, как вы смотрите, вам будет казаться, что лучи проникают все выше и выше в свод света, и что бледная полоса горизонтального пара тает вдаль от облака, которое они пересекают. Теперь дождитесь следующего зарешеченного восхода солнца, поднесите эту виньетку к окну и попробуйте ее на собственных облаках природы, среди которых вы найдете формы и переходы, я не говорю просто *похожие*, но, по-видимому, настоящие оригиналы частей этого самого рисунка. И с кем ты будешь это делать, кроме как с Тернером? Сделаете ли вы это вместе с Клодом и разместите этот пустой квадратный ярд синего цвета с его круглыми, белыми, плоскими вставками из похожих облаков рядом с фиолетовой бесконечностью природы, с ее бесчисленным множеством теневых линий, чешуйчатых волн и складчатых завес изменчивого

тумана? Сделаете ли вы то же самое с Пуссеном и разместите эти массивные ступени негибкой твердости, с колесницей, запряженной четверкой, рядом с изящными формами, которые заканчиваются нитями, слишком тонкими, чтобы глаз мог за ними уследить, и текстурой, сотканной настолько тонко, что сквозь них просвечивают первые звезды? Сделаете ли вы это с Сальватором и поставите ли этот клуб неистового и беспокойного фабричного дыма рядом с этими спокойными барами, которые останавливаются на небесах, как будто они никогда больше не покинут их?

Теперь мы только что видели, как Тернер использует перистые завитки с острыми краями, когда он стремится придать воздуху большую прозрачность. Но в предыдущей главе было показано, что солнечные лучи, или их появление § 12. Его использование перистых перьев для выражения тумана. их края всегда острее по мере того, как воздух становится более туманным, поскольку они наиболее отчетливо проявляются в помещении, где больше всего пыли. Следовательно, на виньетке, которую мы только что заметили, где должна быть придана прозрачность, хотя есть вспышка света, его лучи никогда не имеют границ; тенденция к лучам видна, но вы ни в одной части не можете найти ни одного заметного края восходящего солнечного луча, небо просто в одном месте более окрашено, чем в другом. Теперь давайте посмотрим, что делает Тернер, когда ему нужен туман. "Обратимся к Альпам на рассвете", стр. 193, в той же книге. Здесь мы снова используем перистые завитки, но теперь у них нет острых краев, все они ворсистые и смешиваются друг с другом, хотя каждый из них имеет самое изысканное указание на индивидуальную форму, и они тают, но не до тех пор, пока не теряются в ярком свете, как на другой пластинке, а превращаются в таинственное, колеблющееся, затененное небо, каждая часть которого, хотя свет проникает сквозь все это, вы ощущаете, что каждая часть наполнена паром. Обратите особое внимание на полууказанные формы даже там, где они наиболее безмятежны, за заснеженными горами. А теперь, как рисуются солнечные лучи? больше не нерешительные, не краснеющие, не трепещущие, все они четкие и заканчиваются четкой тенью; обратите особое внимание на отмеченные линии на верхнем облаке; наконец, обратите внимание на разницу в способе обозначения фигур, которые здесь туманны и неразличимы, видны только как тени, хотя они близки и велики, в то время как фигуры на предыдущей виньетке ясно бросались в глаза, хотя были так далеки, что казались просто точками.

Теперь эта постоянная последовательность во всех пунктах, эта концентрация каждого факта, который может иметь отношение к тому, что нам будут рассказывать, эта бдительность ко всему смыслу и системе § 13. Его постоянство в каждой незначительной черте. природы, которая заполняет каждую часть и пространство картины совпадениями свидетельств, которые выходят на нас, как если бы исходили из реальности, более полно и глубоко пропорционально знаниям, которыми мы обладаем, и вниманию, которое мы уделяем, достойно восхищения или нет? Я мог бы продолжать писать страницу за страницей о каждом небе Тернера и указывать на свежие истины в каждом из них. Например, в Гавре, на реках Франции, нам указали на новый факт относительно этих перистых облаков, а именно на то, что они настолько слабые и прозрачные, что их невозможно отличить от голубизны неба (частый случай), за исключением прохождения солнечного луча, который, однако, не освещает их края, поскольку они недостаточно плотные, чтобы отражать свет, но проникает во всю их субстанцию и придает им плоские, светящиеся формы на своем пути, мгновенно и полностью теряясь на его краю. И, таким образом, для каждой картины потребовалось бы отдельное эссе, чтобы полностью понять новые явления, которые она трактует и иллюстрирует. Но после того, как мы однажды показали, каковы преобладающие характеристики этих облаков, мы можем только предоставить читателю

самому отслеживать их, где бы они ни возникали. У Стэнфилда есть несколько прекрасных и характерных отрывков об этом виде облаков, хотя он не осмеливается использовать их во множестве и испытывает недостаток в тех утонченных качествах формы, которые совершенно невозможно объяснить словами, но которые, возможно, простыми контурами, в большом масштабе, выбранными из облачных форм различных художников, я могу в следующих частях работы проиллюстрировать карандашом.

О цветах этих облаков я говорил раньше (раздел I. Глава II.), Но хотя я тогда упомянул об их чистоте и яркости, я едва ли обратил должное внимание на их разнообразие; есть § 14. Цвет верхних облаков. действительно, в природе разнообразие во всем, и было бы абсурдно настаивать на этом в каждом конкретном случае, однако цвета этих облаков настолько удивительны в своей изменчивости, что требуют особого внимания. Если вы следите за следующим заходом солнца, когда существует немалое количество этих Сирри в небо, вы увидите, тем более в Зените, что в небе не осталось того же цвета, на два дюйма вместе; одно облако имеет свою темную сторону холодного синего цвета, а бахрома из молочно-белое; другое, над ним, есть темная сторона, фиолетовый, и ребро красный; другой, ближе к Солнцу, и в стороны оранжевые и краем золото; вы найдете смешались с, и переходящие в синеву неба, которая в места, которые вы не сможете отличить от холодных серых темных туч, и который будет сам вся градации, теперь чисто и глубоко, теперь слабый и хилый; и все это делается, не большими порциями, ни в больших масштабах, но снова и снова в каждом квадратном дворе, так что нет ни одной части, ни часть всего неба, который был не в себе многообразие цветовых хватит на отдельную картину, и тем не менее ни одна часть которых не похож на другой, или не какой-то особенный источник красоты, и некоторые оригинальное сочетание цвета своего собственного. Теперь, вместо этого, вы получаете работы старых мастеров — Кейпа, или Клода, или кем бы они ни были — голубое поле, изящно, красиво и равномерно затененное до желтого солнца, с определенным количеством похожих облаков, каждое с темной стороной того же серого цвета и краем того же желтого. Я не говорю, что природа никогда не делает ничего подобного, но я говорю, что ее *принцип* заключается в том, чтобы делать гораздо больше, и что то, что она делает больше, чем это, — то, что я описал выше, и то, что вы можете увидеть на девяти закатах из десяти, — было замечено, опробовано и передано только Тернером, и им самим с точностью и силой, которые представляют нам более существенную истину и более ясное выражение и иллюстрацию законов природы в каждом облаке пара, чем составлял весь запас небесной информации, которого хватило Кайпу и Клоду на всю их жизнь.

На этом мы заканчиваем наше нынешнее рассмотрение верхних облаков, чтобы вернуться к ним, когда узнаем, что прекрасно; сейчас нам остается только вспомнить об этих облаках и истинах § 15. Перепросмотр. связанные с ними, никто до Тернера вообще не обращал на них внимания; следовательно, если бы они были даже слабо и несовершенно представлены им, они все же дали бы ему право считаться более обширным и универсальным в изложении истин, чем любой из его предшественников; тем более, когда мы находим ту глубокую точность в его изученных и совершенных небесах, которая открывает новые источники восторга для каждого продвижения наших знаний и для каждого дополнительного момента нашего созерцания.

[31] Я часто использую эту работу для иллюстрации, потому что это единственная известная мне работа, в которой гравер поработал достаточно деликатно, чтобы передать настоящие формы и штрихи Тернера. Я могу судить по этим табличкам (только в вопросах формы) почти так же хорошо, как мог бы по рисункам.

ГЛАВА III.

ИСТИННОСТИ ОБЛАКОВ: —ВО-ВТОРЫХ, ЦЕНТРАЛЬНОЙ ОБЛАЧНОЙ ОБЛАСТИ.

Далее нам нужно исследовать характер Центральной облачной области, которую я рассматриваю как включающую все облака, являющиеся обычной характеристикой обычной безмятежной погоды, и § 1. Протяженность и типичный характер центральной облачной области, которые касаются и окутывают горы Швейцарии, но никогда не затрагивают горы нашего собственного острова; следовательно, их можно рассматривать как занимающие воздушное пространство высотой десять тысяч футов, простирающееся от пяти до пятнадцати тысяч футов над уровнем моря.

Эти облака, в зависимости от их высоты, имеют самую разнообразную форму, часто принимая полосатый или пестрый характер более высокой области, и так же часто, как предвестники шторма, проявляют формы, тесно связанные с самыми низкими дождевыми облаками; но разновидностью, особенно характерной для центральной области, является белый, рваный, неправильной формы и рассеянный пар, который имеет небольшую форму и менее окрашен, и хороший пример которого можно увидеть на самом большом пейзаже Кейпа в галерее Далвича. Когда этот пар собирается в массы, он частично округлый, неуклюжий и тяжелый, как будто вот-вот упадет с неба, окрашенный в тускло-серый цвет и полностью лишенный какого-либо проявления энергии или движения. Даже в природе эти облака сравнительно неинтересны, их вряд ли стоит поднимать § 2. Характерные облака, не требующие ни внимания, ни размышлений для их изображения, поэтому являются излюбленными сюжетами старых мастеров. Наши головы, на которые можно смотреть; и на холсте, ценные только как средство привнесения света и нарушения монотонности синего; и все же они, пожалуй, больше всех других являются любимыми облаками голландских мастеров. Были ли у них какие-либо мотивы для использования таких материалов, помимо чрезвычайной легкости, с которой таким образом можно было покрыть акры холста без каких-либо утомительных усилий мысли; или какой-либо соблазн к такому выбору, помимо невозможности ошибки там, где природа не проявляет формы, и невозможности несовершенства там, где она не проявляет красоты, - здесь не место определять. К счастью, такие небеса недоступны критике, ибо тот, кто ничего вам не говорит, не может сказать вам неправды. Немного хлопьевидно-белого, нанесенного легкой кисточкой поверх тщательно тонированного синего, позволявшего принимать любые формы, какие определит случай, с единственной предосторожностью, чтобы их края были сносно неровными, обеспечивали в сотнях случаев небо, достаточно хорошее для всех обычных целей — достаточно хорошее для выпаса скота или для грубой игры в кегли - и в равной степени лишенное всего, что могло бы порадовать, проинформировать или оскорбить.

Но хотя такой вид облаков, как я уже говорил, типичен для центрального региона, природа его не любит. § 3. Облака Сальватора и Пуссена. Она едва ли когда-нибудь пропускает час без того,

чтобы не проявились более мелкие формы, иногда приближающиеся к верхним перистым, иногда к нижним кучевым облакам. И затем, в нижних чертах, мы имеем самое близкое приближение, которое природа когда-либо представляла облакам Клода, Сальватора и Пуссена, к персонажам которых я должен привлечь особое внимание, поскольку только здесь у нас будет прекрасная возможность сравнить их небо с небом современной школы. Я, как и прежде, кратко останавлиюсь на великих законах специфической формы и предоставляю читателю самому судить об истинности изображения.

Следует помнить, что облака - это не столько локальный пар, сколько пар, который становится локально видимым при понижении температуры. Таким образом, § 4. Их существенные признаки. облако, части которого находятся в постоянном движении, будет парить над заснеженной горой, постоянно следуя по одному и тому же пути по ее склонам, и все же оставаясь того же размера, той же формы и на том же месте в течение половины дня. Независимо от того, насколько сильным или капризным может быть ветер, в тот момент, когда он приближается к месту, где распространяется холодное влияние снега, влага, которую он несет, становится видимой, и тут же мгновенно формируется облако, очевидно, сохраняя свою форму против ветра, хотя внимательный и зоркий глаз может увидеть все его части в самом быстром движении над горой. Очертания такого облака, конечно, определяются не нерегулярными порывами ветра, а фиксированными линиями теплового излучения, которые регулируют температуру атмосферы горы. Следовательно, он заканчивается не меняющимися изгибами, а устойчивыми правильными линиями более или менее четкой формы, часто точно соответствующими очертаниям горы, на которой он образован, и поэтому переходящими в гротескные пики и пропасти. Я видел четко очерченные и угловатые очертания Гранд-Жорасс в Шамуни, повторяемые в каждом его выступе линией облаков над ним. Другим результирующим явлением является образование облаков в спокойном воздухе с подветренной стороны крутой вершины; края облаков находятся в быстром движении, на них воздействует течение ветра вверх, и они стекают с вершины подобно дыму вулкана, но всегда исчезают на определенном расстоянии от нее, как пар, выходящий из трубы. Когда приближается дождливая погода некоторой продолжительности, маленькое белое облачко иногда будет появляться низко над склонами холмов; оно не будет двигаться, но будет постепенно увеличиваться в течение некоторого короткого времени, затем уменьшаться, по-прежнему не двигаясь; исчезнет совсем, снова появится через десять минут точно в том же месте; увеличится в большей степени, чем раньше, снова исчезнет, снова вернется и, наконец, навсегда; другие подобные облачные пятна образуются одновременно, с различными колебаниями, каждое в своем месте и на том же уровне на склоне холма, пока все не расширится, не соединятся вместе и не образуют сплошную завесу угрожающего серого цвета. , который постепенно переходит в шторм. То, что в таких случаях происходит ощутимо и примечательно, является более или менее законом образования любых облаков вообще; они ограничены скорее линиями, выражающими изменения температуры в атмосфере, чем импульсами потоков ветра, при которых происходят эти изменения. Даже при быстром и видимом движении по небу изменения, происходящие в их очертаниях, являются не столько изменением положения и расположения частей, сколько попеременным образованием и исчезновением частей. Следовательно, в их замечательном § 5 обычно присутствует параллелизм и последовательность. Их угловатые формы и общее решение очертаний. очертания, которые придают систему меньшим изгибам, из которых они состоят; и если взять эти большие линии, отбросив мелочи вариаций, результирующая форма почти всегда будет угловатой, полной характера и решительности. В похожих на стаи полях

равной массы каждая отдельная масса имеет эффект не эллипса или круга, а ромбоида; небо пересечено и имеет клетчатую структуру, а не ячеистую; в нижних кучевых слоях, даже при том, что это самые округлые из всех облаков, группы похожи не на воздушные шары или пузыри, а на башни или горы. И результатом такого расположения масс, более или менее угловатых, разнообразных и в основном построенных из изгибов предельной свободы и красоты, является то появление неистощимой и фантастической энергии, которая придает каждому облаку свой особый характер, предполагая сходство с конкретными очертаниями органических объектов. Я не говорю, что такое случайное сходство является признаком, которому следует подражать; просто они свидетельствуют об оригинальности и силе отдельной концепции в формах облаков, которые придают пейзажу неба силу и разнообразие, не менее восхитительные, чем изменения очертаний гор в горной местности большой высоты; и что к этому добавляется чувство, подобное духу, капризная, насмешливая образность страсти и жизни, совершенно отличная от любых проявлений неодушевленной формы, которые может демонстрировать земля.

Мелкие контуры, из которых состоят более крупные, действительно красиво изогнуты; но они никогда не бывают монотонными в своих изгибах. Сначала идет вогнутая линия, затем § 6. Композиция их второстепенных изгибов. выпуклая, затем угловатая неровность, обрывающаяся брызгами, затем совершенно прямая линия, затем снова изгиб, затем глубокая щель и место, где все теряется и тает, и так далее; в каждом дюйме формы проявляются обновленные и непрестанные изобретения, оттеняющие грацию жесткостью и смягчающие гибкость силой, способом, едва ли менее восхитительным и гораздо более изменчивым, чем даже в мускулистых формах человеческого тела. Более того, такова изысканная композиция всего этого, что вы можете взять любой фрагмент любого облака на небе, и вы обнаружите, что они собраны так, как будто над их планом думали целый год, расположены с самым продуманным неравномерием, с самой тонкой симметрией, с самым тщательно продуманным контрастом, — картина сама по себе. Вы можете попробовать любое другое облачко на небесах, и вы обнаружите, что каждое из них столь же совершенно, и в то же время ни в малейшей степени не похоже на другое.

Теперь, возможно, для всего, что мы знаем или что еще не доказали, было бы в высшей степени целесообразным и уместным в искусстве, что это разнообразие, индивидуальность и угловатый характер должны быть заменены на § 7. Их характеры, как их описывает С. Роза. масса выпуклых линий, каждая в точности похожа на соседнюю во всех отношениях и непрерывна от начала до конца; это может быть в высшей степени оригинально, виртуозно, смело, называйте как хотите; но это *фальшь*. Я не берусь утверждать, что облака, которые в древней Германии были более специально предназначены для ловли принцесс с необитаемых островов и доставки их в заколдованные замки, возможно, не обладали чем-то вроде мягкой организации, которая, как мы можем предположить, лучше всего приспособлена для таких деликатных и оперативных действий. Но я действительно хочу сказать, что облака, которые Бог посылает на свою землю как покровителей росы, дождя и тени, и которыми он украшает свои небеса, устанавливая их на своем своде в качестве тронов своих духов, не имеют ни в одно мгновение или атом своего существования ни одной черты, общей с подобными концепциями и творениями. И, бесспорно, сказано больше прямой и неприкрытой лжи, и больше законов природы открыто нарушено *в одном* из "катящихся" небес Сальватора, таких, как то, что отмечено номером 159 в галерее Далвича, чем когда-либо приписывалось, даже невежественными и бесчувственными, всем самым безумным полетам Тернера, вместе взятым.

И это не значит, что ошибка была случайной. Она систематична и постоянна у всех итальянских мастеров семнадцатого века и у большинства голландских. Они смотрели на 8. Монотонность и фальшь облаков итальянской школы в целом. облака, как и на все остальное, что не особенно помогало им в их великой цели обмана, с полной беспечностью и прямою чувств, — видели, что в них было очень много округлых проходов, — находили, что гораздо легче очерчивать круги, чем создавать красоты, и засели за свои занятия, довольные постоянными повторениями одних и тех же сферических представлений, имеющих примерно такое же отношение к облакам природы, какое детское вырезание репы имеет к природе. голова Аполлона. Посмотрите на круглые изображения солнца в брики-Клод, самом маленьком из трех морских портов Национальной галереи. Они гораздо больше похожи на полукроны, чем на облака. Возьмите вязаный, крепкий на вид венки в "Жертвоприношении Исаака" и, если сможете, найдите в нем хоть одну его часть, которая не является повторением всех остальных его частей, поскольку все вместе они такие круглые и безвкусные, какими их могла нарисовать кисть; или возьмите два похожих на цветную капусту выступа в № 220 Далвичской галереи и восхититесь изученным сходством между ними; вы не можете сказать, который есть который; или возьмите так называемую картину Николя Пуссена, № 212, Далвичская галерея, в которой от коричневых деревьев до правой стороны галереи. на картинке нет ни одной линии, которая не была бы физически невозможной.

Но таким образом, систематически ложным является не только схема. Рисунок твердой формы еще хуже, поскольку следует помнить, что, хотя облака, конечно, располагаются сами по себе 9. Огромные размеры собранных масс облаков. более или менее в широкие массы, со светлой и темной стороной, как их свет, так и тень неизменно состоят из ряда разделенных масс, каждая из которых имеет в своих очертаниях столько же разнообразия и характера, сколько и большие очертания облака; таким образом, представляя собой тысячу раз повторенное все то, что я описал как характеристику общей формы. Эти многочисленные деления также не являются малозначащей истиной в характере неба, поскольку они зависят от качества, которое обычно в значительной степени упускается из виду, и иллюстрируют его, — огромных удаляющихся пространств сплошных облаков. Между освещенным краем скопления облаков и той частью его тела, которая переходит в тень, обычно будет четкое расстояние в несколько миль, более или менее, конечно, в зависимости от общего размера облака, но в таких больших скоплениях, как у Пуссена и других старых мастеров, они занимают четвертую или пятую часть видимого неба; ясно освещенная полоса пара от края до тени занимает по меньшей мере расстояние в пять или шесть миль. Мы мало склонны к наблюдению за 10. Доказуемы сравнением с горными хребтами. изменения горного хребта облаков отражают то, что массы пара, из которых он состоит, огромнее и выше любого горного хребта земли; и расстояния между массами представляют собой не ярды воздуха, которые летящая форма преодолевает за одно мгновение, а долины изменяющейся атмосферы длиной в лиги; что медленное движение восходящих кривых, которое мы едва можем проследить, представляет собой кипящую энергию ликующего пара, устремляющегося в небо на тысячу футов в минуту; и что угол опрокидывания, острый край которого почти ускользает от внимания в небе. многочисленные формы вокруг него представляют собой изгибающуюся пропасть штормов, высотой 3000 футов от основания до вершины. Только после того, как мы на самом деле сравним формы неба с горными хребтами земли и увидим парящие Альпы, покрытые одним всплеском неба и погребенные под ним, мы начинаем понимать или ценить колоссальный масштаб явлений последнего. Но в этом не может быть никаких сомнений у любого, кто привык проследивать формы облаков среди горных

хребтов, поскольку существует очевидный факт, что пространство пара, зримо простирающееся над обычно облачным небом, составляет от ближайшей к наблюдателю точки горизонта не менее двадцати лиг; что размер каждой массы отдельной формы, если она вообще сильно разделена, следует выражать *в милях*; и что каждое кипящее скопление освещенного тумана в ближайшем небе представляет собой огромную гору, высотой в пятнадцать или двадцать миль. тысяча футов в высоту, шесть или семь миль над освещенной поверхностью, изрытой тысячей колоссальных ущелий, разорванных местными бурями на пики и мысы и меняющих свои очертания с величественной скоростью вулкана.

Тем, кто однажды убедился в этих небесных пропорциях, сразу станет очевидно, что, хотя мы могли бы, без особого нарушения истины, опустить § 11. И последующие разделения и разновидности характеристик. незначительные разделения облака высотой в четыре ярда - это величайшая наглость лжи - опускать те из масс, где за ярды мы должны читать мили; во-первых, потому что физически невозможно, чтобы в таком пространстве не было многих и обширных разделений; во-вторых, потому что разделения на таких расстояниях должны быть резко и убедительно обозначены с высоты птичьего полета, так что не только они должны быть там, но и они должны быть видны глазу; и в-третьих, потому что эти многочисленные разделения абсолютно необходимы, чтобы выразить это пространство и расстояние, а не наоборот. которое не может не ощущаться полностью и несовершенно, даже при любой помощи и доказательствах, которые может дать искусство.

Теперь, если бы художник, взявший за свой сюжет цепь огромных гор длиной в несколько лиг, объединил все их разновидности ущелий, утесов, пропастей и обрывов в одно сплошное целое § 12. Не так-то просто опустить. масса, имеющая одну светлую и одну темную стороны, выглядящая как белый шар или параллелепипед шириной в два ярда, слова "широта", "смелость" или "обобщение" вряд ли были бы восприняты как достаточное извинение за столь вопиюще ложный и столь болезненно унижительный поступок. Но когда вместо действительно больших и простых форм гор, объединенных, как это обычно бывает, каким-то великим принципом общей организации и столь близко похожих друг на друга, что часто совпадают по линии и фактически соединяются; когда вместо этого мы имеем дело с облачными пространствами вдвое большей протяженности, разделенными на множество форм, необходимых и характерных для самой их природы, — эти формы подвержены тысяче локальных изменений, не связанных друг с другом и делаемых видимыми в тысяче мест благодаря их собственной прозрачности или впадинам, где горные формы терялись бы в тени, - то, что это гораздо большее пространство и это гораздо более сложное расположение должны быть сведены в одну круглую массу с одной белой выпуклостью и одной плоской стороной сплошного серого цвета, считается свидетельством высочайшей способности художника к обобщению и широте. Теперь она может быть широкой, она может быть грандиозной, она может быть красивой, артистичной и во всех отношениях желанной. Я не говорю, что это не так — я просто говорю, что это концентрация всякого рода лжи: это лишает небеса их простора, облака - их плавучести, ветры - их движения, а даль - их голубизны.

Этим занимались, в той или иной степени, все старые мастера без исключения.^[32] Их идея облаков была в целом схожей; более или менее идеально реализованной, согласно их § 13. Несовершенные представления о таком размере и протяженности древнего пейзажа. сила рук и точность взгляда, но концепция везде одинакова. Это была идея сравнительно небольшого, круглого, надутого белого тела, нерегулярно ассоциирующегося с другими круглыми и надутыми

белыми телами, каждое из которых имеет белую светлую сторону, серую темную сторону и мягкий отраженный свет, парящий на большом расстоянии под голубым куполом. Таково представление об облаке, сформированное большинством людей; это первое, общее, некультурное представление о том, что мы видим каждый день. Люди думают, что облака примерно такие большие, какими кажутся, — ярдов сорок в высоту, наверное; обычно они видят, что это твердые тела, подчиняющиеся тем же законам, что и другие твердые тела, округлые, беловатые и, по-видимому, подвешенные на большом расстоянии под высокой голубой вогнутостью. Так что эти идеи можно сносно передать ровными красками, они довольны и называют это природой. Насколько это отличается от всего, что когда-либо делала или когда-либо будет делать природа, я пытался показать; но я не могу и не ожидаю, что контраст будет полностью ощутим, если только читатель действительно не выйдет на улицу в дни, когда до или после дождя облака выстраиваются в энергичные массы, и, составив себе что-то вроде представления об их расстоянии и размере, исходя из способа, которым они удаляются за горизонт, сам проследит и понаблюдает за разнообразием их форм и очертаний, за тем, как масса возвышается над массой в их освещенных телах. Пусть он карабкается со ступеньки на ступеньку по их скалистым и изломанным склонам, пусть он погружается в длинные просторы неизмеримой перспективы, которые ведут обратно к голубому небу; и когда он обнаружит, что его воображение потерялось в их необъятности, а чувства смущены их множеством, пусть он пойдет к Клоду, к Сальватору или к Пуссену и попросит у них такого же пространства или такой же бесконечности.

Но, возможно, самым тяжким недостатком всех этих художников является полное отсутствие прозрачности. Природа никогда не покинет нас в своей самой тяжелой и лишенной света массе § 14. Полное отсутствие прозрачности и мимолетности в облаках древнего пейзажа. без каких-либо признаков проходящего солнечного света; и она постоянно дарит нам проходы, в которых пар становится видимым только благодаря солнечному свету, который она улавливает и удерживает внутри себя, не пойманный на ее поверхности, а запутанный в ее плавающих массах ворсинок, драгоценных золотом небес; и эта прозрачность особенно заметна на темных сторонах даже ее самых тяжелых венков, которые обладают опалесцирующими и нежными оттенками частичного освещения, гораздо более зависящими от лучей, которые проходят через них, чем от тех, которые отражаются на них. Напротив, ничто не может быть более болезненно и тяжеловесно непрозрачным, чем всеобщие тучи старых мастеров. Как бы далеко они ни были удалены с воздуха и как бы ни были ярки при освещении, они никогда не кажутся пленчатыми или мимолетными, и их свет всегда находится на них, а не в них самих. И этот эффект значительно усиливается позитивной и настойчивой решимостью со стороны их очертаний не подвергаться ни малейшему вмешательству со стороны какой-либо самонадеянной синевы или дерзких ветров. Здесь нет неравенства, нет вариаций, нет потери или маскировки линий, нет растворения в ничто или разлета брызг; край следует за краем с невозмутимой невозмутимостью, и ничто, кроме самого решительного вмешательства со стороны верхушек деревьев или края картины, не мешает нам следовать за ними по кругу, как за берегом острова.

И следует помнить, что все эти недостатки следует искать в их рисовании просто отдельных масс сплошных кучевых облаков, наиболее легко рисуемых из всех облаков. Но § 15. Еще одно доказательство их нехватки в пространстве. природа едва ли когда-либо ограничивается такими массами; они составляют лишь тысячную часть всего многообразия ее воздействия. Она выстраивает пирамиду из их кипящих объемов, перегораживает ее, как гору, серым перистым облаком, окутывает черным, рваным, дрейфующим паром, покрывает открытую часть неба

пятнистыми горизонтальными полями, прорывается сквозь них внезапными и долгими солнечными лучами, разрывает их края местными ветрами, рассеивает по просветам синевы бесконечное множество высоких перистых облаков и превращает даже незанятую лазурь в трепещущие оттенки. И все это продлевается снова и снова на протяжении каждой четверти мили. Там, где у Пуссена или Клода есть три похожие мессы, у природы есть пятьдесят картин, каждая из которых состоит из миллионов второстепенных мыслей — пятьдесят проходов, ведущих через ангельские часовни к Шхине голубизны, — пятьдесят полых путей среди растерянных холмов — каждая со своими наклонными скалами, и раздвоенными пропастями, и сияющими вершинами, и окутывающими испарениями, но все непохожие друг на друга, за исключением красоты, все свидетельствующие о неутомимой, неиссякаемой работе Бесконечного Разума. Теперь, особенно в случаях, подобных этим, как мы уже отмечали ранее общего характера, хотя совершенно безнадежно передать в пространстве какой-либо одной картины это неисчислимое и непостижимое великолепие, все же художник может, по крайней мере, видеть, что пространство, которым он располагает, каким бы узким и ограниченным оно ни было, используется полностью, и что ни одна его часть не останется без развлечения и пищи для размышлений. Если бы он мог разделить его на миллионные доли дюйма, он не смог бы достичь многогранного величия природы; но, по крайней мере, на нем лежит обязанность максимально использовать то, что у него есть, а не преувеличивать пропорции, изгонять разнообразие и повторять формы своих облаков, бросая вызов вечным принципам небес — правильности и бесконечности. А теперь давайте, памятуя о том, что мы видели у Пуссена и Сальватора, возьмем одно из небес Тернера и посмотрим, так ли узокон, § 16. Пример совершенной истины в небе тернеровского Вавилона. в его концепции или столь же скупой в его пространстве. Неважно, что мы возьмем, его возвышенный Вавилон^[33] является прекрасным примером для нашей нынешней цели. В десяти милях отсюда, вниз по Евфрату, где он в последний раз мерцает на равнине, он дает нам облачко темного вытянутого пара, тающего внизу в тусклой дымке, окутывающей холмы на горизонте. Он истощен собственным движением и разбит ветром в своем собственном теле на бесчисленные группы вздымающихся и мечущихся фрагментов, которые, пригвожденные тяжестью бури к земле, просто снова поднимаются на усталых крыльях и гибнут в усилии. Над ними и далеко за ними взгляд возвращается к широкому морю белого, подсвеченного тумана, или, скорее, облаков, растаявших в дожде и снова поглощенных до того, как этот дождь пролился, но пронизанных повсюду, будь то пар или роса, мягким солнечным светом, делающим его белым, как снег. Постепенно, по мере того как оно поднимается, слияние дождей прекращается, вы не можете сказать, где начинается синяя пленка слева — но она становится все глубже, еще глубже, — и облако, край которого сначала невидим, затем почти воображаем, затем просто ощущается, когда глаз не фиксируется на нем, и теряется, когда оно, наконец, поднимается, острое с чрезмерного расстояния, но мягкое и манящее в своем теле, как грудь лебедя, которую треплет слабый ветер, порывисто вздымаясь на фоне нежной глубокой синевы, с белыми волнами, формы которых очерчены бледными линиями солнца. опалесцирующая тень, тень только потому, что свет находится внутри нее, а не на ней, и которая со своей собственной быстротой распадается на ровную линию брызг, которые ветер рассекает на нити и швыряет перед следующим паром, как те быстрые стрелы воды, которые огромный водопад выбрасывает в воздух рядом с собой, пытаясь найти землю. За ними снова возвышается колоссальная гора из серых кучевых облаков, сквозь затененные склоны которой солнечные лучи проникают тусклыми, покатыми, похожими на дождевые столбы лучами; и над которой они падают широким потоком струящегося света, опускаясь на землю и показывая своим собственным

видимым сиянием три последовательные гряды холмов, которые соединяют ее пустынную равнину с космосом. Вверху острая вершина кучевых облаков, разбитая на фрагменты, отступает в небо, населенное в своей безмятежности тихим множеством белых, мягких, безмолвных перистых облаков; и под ними снова дрейфуют около зенита встревоженные и нетерпеливые тени более темного духа, ищущие покоя и не находящие его.

Вот это и есть природа! Это неиссякаемая живая энергия, которой наполнена вселенная; и что вы поставите рядом с ней из произведений других людей? Покажите мне хоть одну картинку в § 17. И в его "Прудах Соломоновых". целый компас древнего искусства, в котором я могу переходить от облака к облаку, от региона к региону, от первого ко второму и третьему небесам, как я могу здесь, и вы можете говорить о недостатке правды у Тернера. Повернись к прудам Соломона и пройди по проходам тумана, когда они растворяются, с одной стороны, в этих грозовых фрагментах огненных облаков, или, с другой стороны, в холодных одиноких тенях, опоясывающих широкий холм, и когда ты обнаруживаешь, что ни на дюйм нет воздуха и прозрачности, ни на волосок нет переменчивости и мысли; и когда ты можешь сосчитать рваные волны отбрасывающего сияния, исходящие от солнца, как ты можешь сосчитать неподвижные, белые, безвкусные участки Клода; или когда ты можешь измерить модуляцию и глубину этого полого тумана, как ты можешь сосчитать могут ли росчерки кисти на полотне Сальватора говорить о недостатке правды у Тернера!

Но давайте обратимся к более простым и менее сложным работам, поскольку в них слишком много такого, что не поддается анализу.

На виньетке с изображением озера Комо в "Италии" Роджерса пространство настолько мало, что гравер частично упустил детали; но осталось достаточно, чтобы проиллюстрировать великие принципы § 18. Истины очертаний и характера в его книге. облака, из которых мы попытались объяснить. Обратите внимание сначала на общий угловой контур объемов слева от солнца. Если вы отметите точки, в которых меняется направление их контура, и соедините эти точки правильными линиями, облако коснется этих линий, но не перережет их по всей длине. И все же его контур столь же изящен, сколь и полон характера — ниспровергающий, готовый измениться, хрупкий, столь же огромный, мимолетный, сколь и колоссальный. Обратите внимание, как там, где он пересекает линию солнца, он становится светящимся, иллюстрируя то, что было замечено относительно видимости тумана при солнечном свете. Обратите внимание, прежде всего, на многообразие его твердых форм, глубину его теней в постоянном переходе: он не круглый и не выпуклый, наполовину светлый, наполовину темный, но полон ломающихся нерегулярных теней и прозрачности, изменчивых, как ветер, и незаметно растворяющихся вверху в дымке освещенной солнцем атмосферы, контрастирующих во всех своих обширных формах с изяществом и множеством ярко тронутых перистых перьев. Ничто не может превзойти истину этого; облако столь же гигантски в своей простоте, как и Альп, которому оно противостоит; но как разнообразна, как прозрачна, как бесконечна его организация!

Я бы обратил особое внимание, как здесь, так и во всех других работах Тернера, на прекрасное использование низких горизонтальных полос или облачных полей (cirrostratus), которые так ассоциируются друг с другом § 19. Ассоциация перисто-слоистого слоя с кучевыми облаками. часто — особенно перед штормами — с настоящими кучевыми облаками, плавающими по его бокам или покрывающими его, как если бы это была гора, и редко

смешивающимися с его веществом, если только не при самом образовании дождя. Они предоставляют нам один из тех прекрасных примеров естественной композиции, которым художник превосходит себя, ибо благодаря появлению этих горизонтальных хлопьев волнистая форма кучевых облаков противопоставляется своим основным линиям и наделяется кажущейся прочностью и необъятностью, которые невозможно было бы показать никаким другим способом, и которые по ужасности намного превосходят впечатление от самых благородных гор земли. Я видел в вечернем свете Италии сами Альпы, возвышающиеся над грядками этих могучих облаков, попеременно белых в свете звезд и объятых пламенем.

Вернемся к первой виньетке в Италии. Угловатые очертания и разнообразие переливов облаков над парусом, а также нежная атмосфера утра, в которой они находятся § 20. Глубокое знание Альп в "Женевском озере" Тернера. рассказ о дышащих холмах не требует комментариев; но одна часть этой виньетки требует особого внимания; это повторение очертаний заснеженной горы легким облаком над ней. Причину этого я уже объяснил (см. [стр. 228](#)), и ее появление здесь особенно ценно, поскольку свидетельствует о глубоких научных знаниях, вложенных Тернером в свои малейшие работы. Эту вещь нельзя увидеть раз в шесть месяцев; ее бы не заметил, не говоря уже о том, чтобы представить обычному художнику, и для публики это мертвая буква или оскорбление. Девяностодевять человек из ста не заметили бы эту бледную гирлянду параллельных облаков над холмом, и сотый, по всей вероятности, говорит, что это неестественно. Требуется самое глубокое и точное знание Альп, прежде чем можно будет понять такую утонченную истину.

На 216-й странице у нас есть еще один и новый случай, в котором облака в совершенном покое, неподвластные ветру или какому-либо другому влиянию, кроме их собственной упругой силы, кипят, поднимаются и тают в § 21. Дальнейшие принципы формы облаков были проиллюстрированы в его книге "Амальфи.небо, более приближенное к шаровидной форме, чем это возможно при любых других обстоятельствах. Я назвал эту виньетку не только потому, что она наиболее примечательна плавучестью и эластичностью внутренней энергии, проявляющейся в самых тяжелых формах, и дает нам прекрасный пример соединения перистослоистого слоя с кучевым, о котором мы только что говорили (§ 19), но и потому, что это характерный пример использования Тернером одного из фактов природы, до сих пор не замеченных, а именно того, что край частично прозрачного тела часто темнее, чем его центральная поверхность, потому что по краю проникает свет, который отражается от центра к центру. глаз. Острый, режущий край волны, если он не разбит пеной, часто на мгновение кажется почти черным; и очертания этих массивных облаков, где их выступающие формы рельефно выделяются на фоне освещенных тел, почти всегда четко обозначены очень темными краями. Следовательно, мы часто, если не постоянно, имеем множество форм, обозначенных только контуром, придающих характер и плотность огромным массам света, не умаляя их широты. И Тернер пользуется этим смело и постоянно, очерчивая кистью формы, на которые нет других указаний. Все изящество и плотность белого облака на правой стороне виньетки перед нами зависят от таких очертаний.

Как я ранее отмечал в отношении простого исполнения, одним из лучших критериев его совершенства было выражение *бесконечности*; так что это можно заметить и в отношении прорисовки деталей в целом, § 22. Причины настаивания на *бесконечности* работ Тернера. Бесконечность - это почти безошибочный критерий *всей* истины. что в достижении этого качества между художниками лежит больше различий, чем в любых других усилиях искусства; и

что если мы хотим, независимо от красоты композиции или каких—либо других мешающих обстоятельств, составить суждение об истинности живописи, возможно, самое первое, что нам следует искать, будь то в той или иной вещи — листе, облаках или волнах, - должно быть выражением *бесконечности* всегда и везде, во всех частях и разделениях частей. Ибо мы можем быть совершенно уверены, что то, что не бесконечно, не может быть истинным; из этого, конечно, не следует, что то, что бесконечно, всегда истинно, но это не может быть полностью ложным по той простой причине; что смертный разум не может создать для себя бесконечность любого рода или сформировать идею постоянного изменения и избежать всякого повторения, просто используя свои собственные комбинирующие ресурсы. В тот момент, когда мы доверяем самим себе, мы повторяемся, и поэтому в тот момент, когда мы видим в произведении любого рода выражение бесконечности, мы можем быть уверены, что рабочий обратился к природе за этим; в то время как, с другой стороны, в тот момент, когда мы видим повторение или отсутствие бесконечности, мы можем быть уверены, что рабочий *не* обращался к природе за этим.

Например, на замеченной ранее картине Сальватора № 220 в галерее Далвича, как мы сразу видим, эти два § 23. Примеры полного отсутствия этого в работах Сальватора.облачные массы абсолютно повторяют друг друга во всех своих формах, и каждая состоит примерно из двенадцати белых мазков кисти, образующих одну и ту же кривую и все одинаковой длины; и поскольку мы можем сосчитать их и измерить их общий диаметр, и, сообщаято же самое кому—либо еще, передать ему полное и совершенное представление и знание этого неба во всех его частях и пропорциях, - поскольку мы можем сделать это, мы можем быть абсолютно уверены, независимо от реального неба или какого-либо другого являясь частью природы, даже не зная, для чего предназначались эти белые предметы, мы можем быть уверены, что они никоим образом не могут быть похожи на *что-либо*; для чего бы они ни предназначались, они могут быть ничем иным, как резким противоречием всем природным принципам и формам. Когда, с другой стороны, мы берем такое небо, как в Руане Тернера, видимое с холма Святой Екатерины в Реках§ 24. И об универсальном присутствии этого в работах Тернера. Выводы, к которым можно прийти на основании этого.Франция, и найти, в первую очередь, что он дал нам расстояние по холмам на горизонте, в которую, когда мы устали, проникая, мы должны повернуть и вернуться, опять же, нет ни малейшего шанса добраться до конца его; и когда мы видим, что от этого неизмеримое расстояние до Зенита все небо-это один океан альтернативной волны, облака и свет, так смешаны вместе, что глаз не может основываться на какой-то одной без ориентируясь на следующую, и так до ста и больше, пока он будет потерян снова и снова в каждый веноч— что, если она делит небо в четверти дюйма, и пытается сосчитать и понять составных частей любого одного из этих отделов, оно до сих пор как совершенно бросил вызов и победил на части как целого, что там нет ни одной строчки из миллионов в которых не повторяет другой, не тот, который не соединен с другой, не тот, который сам по себе не передают историю расстояние и пространство, и предложить новые и изменчива форма; потом мы, может быть все, но некоторые, хотя эти формы слишком таинственное и слишком тонкий для нас для анализа, хотя все это так тесно и так связаны, что невозможно проверить ни одним определенным законом—все же без таких испытаний, мы можем быть уверены, что эта бесконечность может быть основано только на истине,—что это *должна* быть природа, потому что человек не мог возникнуть, и что каждая форма должна быть верной, потому что никто не похож на другой. И поэтому я так постоянно настаиваю на этом великом качестве пейзажной живописи, как оно проявляется у Тернера; потому что это не просто постоянная и важная истина сама по себе, но это почти равносильно демонстрации любой другой истины. И это гораздо более редкое

достижение можно найти в работах других § 25. Умножение объектов или увеличение их размеров не создаст впечатления бесконечности, но является ресурсом новичков. Мужчин больше, чем обычно предполагается, и признаком, где бы это ни было действительно найдено, высочайшего искусства. Ибо мы склонны забывать, что наибольшее число не ближе к бесконечности, чем наименьшее, если это определенное число; и самая обширная масса не ближе к бесконечности, чем самая маленькая, если это определенная масса; так что человек может умножать свои объекты вечно и быть не ближе к бесконечности, чем он достиг с одним, если он не варьирует их и не путает; и человек может достичь бесконечности в каждом штрихе, линии, детали и единице, если в них он действительно разнообразен и неясен. И чем больше мы будем изучать работы старых мастеров, тем больше мы обнаружим, что всегда и во всех частях им совершенно не хватает ощущения бесконечности, а следовательно, и *всей* правды: и даже в работах современных художников, хотя цель гораздо более справедлива, мы часто будем замечать ошибочный выбор средств и замену реальной бесконечности простым числом или объемом.

И поэтому, завершая наше замечание о центральной облачной области, я хотел бы особо остановиться на тех небесах Тернера, которыми покрыто все пространство неба § 26. Дальнейшие примеры бесконечности в серых небесах Тернера. с тонкими тусклыми хлопьями собирающегося пара, которые являются промежуточным звеном между центральной областью и областью дождевого облака, и которые собираются и вырастают из воздуха; закрывают небо серой переплетенной пеленой перед приближением бури, слабой, но универсальной, позволяя свету верхнего неба бледно проходить сквозь их тело, но никогда не оставляя прохода для луча. Первое приближение и собирание такого неба наиболее великолепно представлено в виньетке на странице 115 книги Роджерса "Италия", которая является одним из самых совершенных произведений искусства, передающих чувства (если я позволю себе на мгновение нарушить мои обычные правила), дошедших до нас благодаря чрезвычайному величию и суровой простоте странных и зловещих форм ровных облаков за зданием. В нем, на странице 223, есть отрывки того же рода, отличающиеся исключительным совершенством. Небо, в котором разгорается заря в "Путешествии Колумба", и лунный свет под Риальто в стихотворениях Роджерса, небо Вифлеема и пирамиды в библейской серии Финдена, а также среди картин Академии "Герой и Леандр" и "Бегство в Египет" являются характерными и благородными примерами, насколько любые отдельные работы могут быть характерны для универсальности этого могущественного ума. Я не должен забывать великолепную торжественность и полноту венков сгущающейся тьмы в Фолкстоне.

Мы не должны уходить от рассмотрения центральной облачной области, не обратив внимания на общее высокое качество изображения облаков § 27. Превосходство рисунка облаков в Стэнфилде. в Стэнфилде. Он ограничен в своем диапазоне и склонен в обширных композициях повторяться, при этом он никогда не бывает особо утонченным; но его облачная форма выточена твердо и бесстрашно, с совершенным знанием дела, хотя обычно с некоторым недостатком чувства. Что касается этого, то он очень грандиозен и выдержан с большим вкусом, прекрасно проработан в пространстве своих цельных частей и полон действия. После Тернера он, несомненно, самый благородный мастер изображения облаков из всех наших художников; фактически, он единственный среди них, кто действительно может *нарисовать* облако. Ибо совсем другое дело аккуратно стереть носовым платком неровное белое

пространство или оставить маленький яркий кусочек бумаги посреди стирки и придать ему настоящий вид. § 28. Среднее положение английской школы. анатомия формы облака с идеальной артикуляцией светотени. У нас есть множество художников, которые могут отбросить легкую струйку рассеянного пара по своему небу или оставить в нем тонкие и нежные полосы прерывистого света; но это совсем другое дело, чем брать каждый из этих кусочков или полосок и придавать им структуру, отдельные части и солидность. Глаз довольствуется чрезвычайно малым, например указанием на облака, и несколько ловких взмахов кисти по влажной бумаге могут дать все, что требуется; но это не *рисование* облаков, и оно никогда не будет полностью и глубоко воздействовать на ум, за исключением случаев, когда это происходит только как часть более высокой системы. И нет ни одного из наших современных художников, кроме Стэнфилда, кто мог бы сделать гораздо больше, чем это. Как только они пытаются выделить детали на своих облаках, они, по-видимому, приходят в замешательство, забывают, что имеют дело с формами, регулируемые точно такими же простыми законами света и тени, что и с более существенной материей, перегружают их цвет, путают их тени и темные стороны и заканчивают просто беспорядочной путаницей. Я полагаю, что зло возникает из-за того, что они никогда не пытаются изобразить облака иначе, как кистью; другие объекты на каком-то этапе изучения они берут в руки мелом или грифелем и таким образом узнают кое-что об их форме; но они, по-видимому, считают, что облака полностью зависят от кобальта и верблюжьей шерсти, и поэтому никогда ничего не понимают в их реальной анатомии. Но какова бы ни была причина, я не могу указать на какие-либо центральные идеи современных ученых, за исключением идей Тернера и Стэнфилда, которые действительно демонстрируют большое знание или чувство природы, хотя все они превосходят традиционные и узкие концепции древних. С нами все в порядке, насколько мы можем, наша работа может быть неполной, но она не фальшива; и гораздо лучше, гораздо менее вредно для ума, чтобы нас мало привлекало небо и учили довольствоваться легким намеком на правдивую форму, чем чтобы нас привлекали к нему резко выраженные очертания и интенсивный цвет, чтобы мы находили в его законченной фальши все, что может вызвать неудовольствие или ввести в заблуждение — ранить наши чувства, если у нас есть для них основания, и испортить их, если у нас их нет.

[32] Сюда я включаю даже великих — даже Тициана и Веронезе, — исключая только Тинторетто и религиозные школы.

[33] Выгравировано на библейских иллюстрациях Финделя.

ГЛАВА IV.

ОБ ИСТИННОСТИ ОБЛАКОВ: В-ТРЕТЬИХ, ОБ ОБЛАСТИ ДОЖДЕВОГО ОБЛАКА.

Облака, которые я хочу рассматривать как характерные для нижнего, или дождливого региона, не так сильно отличаются по своей реальной природе § 1. Очевидная разница в характере нижних и центральных облаков зависит главным образом от близости. по внешнему виду они отличаются от жителей центральных и самых верхних регионов из-за их большей близости. Ибо центральные облака и, возможно, даже высокие перистые отложения вносят влагу, если не

явный дождь, что достаточно доказывается наличием снега на высочайших вершинах Гималаев; и когда на любых таких горах мы оказываемся в тесном контакте с центральными облаками,^[34] мы обнаруживаем, что они мало чем отличаются от обычных дождевых облаков равнин, за исключением того, что они немного менее плотные и темные. Но очевидные различия, зависящие от близости, наиболее заметны и важны.

Во-первых, облака центральной области имеют, как уже наблюдалось ранее, чисто-воздушные оттенки серого для своих темных сторон из-за их необходимого расстояния от наблюдателя; и поскольку это § 2. Их заметное различие в цвете. расстояние позволяет собрать множество локальных явлений, способных влиять на цвет, таких как случайные солнечные лучи, преломления, прозрачные пленки или локальные туманы и ливни, на сравнительно небольшом пространстве, цвета этих облаков всегда изменчивы и трепещут; и какая бы степень серости или уныния ни была смешана, она может быть различной. с ними неизменно чисто и воздушно. Но близость дождевого облака, делающая невозможным одновременное наблюдение ряда явлений, делает его серый оттенок монотонным и (за счет потери голубизны расстояния) теплым и коричневым по сравнению с верхними облаками. Это особенно заметно на любой его части, которая может оказаться освещенной, которая имеет коричневый, кирпичный, охристый оттенок, никогда не бывает яркой, всегда выделяясь темными контурами на фоне огней центральных облаков. Но это случается редко, а если и случается, то никогда на больших пространствах, поскольку обычно из дождевого облака мало что видно, кроме его нижней и темной стороны. Когда облако над головой плотное, оно становится чернильно-холодно-серым, а при раскате грома - сернистым и зловещим.

При таких разительных различиях в цвете он представляет не меньшую важность по форме, главным образом из-за потери почти всей определенности характера и очертаний. Иногда это не более чем § 3. И в определенности формы. чем тонкий туман, очертания которого невозможно проследить, что делает ландшафт локально нечетким или темным; если его очертания и видны, то они рваные; скорее облачная струя, оторванная от своего края и развеянная ветром, чем край самого облака. На самом деле, он скорее имеет природу и принимает вид настоящей воды в виде брызг, чем упругого пара. Этот внешний вид усиливается обычным присутствием образовавшегося дождя, который несется вместе с ним в виде столба, обычно, конечно, достигающего земли подобно вуали, но очень часто подвешенный к облаку и свисающий с него, как неровная бахрома, или над ним в виде света, причем дождь всегда светлее облака, с которого он падает. Эти столбы, или бахромы, дождя часто колышутся и сгибаются ветром, или скручиваются, иногда даже уносятся вверх от облака. Скорость этих паров, хотя и не обязательно на самом деле больше, чем скорость центральных облаков, кажется большей из-за их близости и, конечно, также из-за обычного присутствия более сильного ветра. Они также, по-видимому, в гораздо большей степени подпадают под действие § 4. Они подчиняются точно таким же великим законам. ветер, сам по себе обладающий меньшей упругой силой; но они точно подчиняются тем же великим законам формы, которые регулируют верхние слои облаков. Это не твердые тела, переносимые ветром, но они несут ветер с собой и вызывают его. Каждый, кто когда-либо бывал на улице в грозу, знает, что время, когда идет самый сильный дождь, - это как раз то время, когда он не может поднять свой зонт; что ветер уносится вместе с тучей и стихает, когда она проходит. Каждый, кто когда-либо видел дождь в горной местности, знает, что дождевое облако, как и любое другое, может иметь все свои части в быстром движении, и все же, как целое, оставаться на одном месте. Я помню, как однажды, когда, пересекая Тет-Нуар, я повернул вверх по долине в сторону Триента, я заметил дождевое облако, собирающееся на

леднике Триент. При западном ветре он направлялся к Коль-де-Бальм, сопровождаемый протяженным облаком пара, всегда образующимся точно в одном и том же месте над ледником. Эта длинная, похожая на змею линия облаков продвигалась с огромной скоростью, пока не достигла долины, ведущей вниз от Коль-де-Бальм, под сланцевыми скалами Круа-де-Фер. Там она резко поворачивала и спускалась по долине под прямым углом к своему прежнему ходу и, наконец, прямо напротив него, пока не обрывалась в пятистах футах от деревни, где исчезала; линия позади всегда наступала и всегда исчезала в одном и том же месте. Это продолжалось в течение получаса, длинная линия описывала изгиб подковы; всегда возникала и всегда исчезала в одних и тех же местах; пересекая пространство между ними с невероятной быстротой. Это облако на расстоянии десяти миль выглядело бы как совершенно неподвижный венок в форме подковы, нависающий над холмами.

К области дождевого облака относятся также все такие явления, как дрейфующий дым, знойная дымка, локальные туманы утром или вечером; в долинах или над водой - мираж, белизна § 5. Ценность дождевого облака для художника. дымящийся пар, поднимающийся при испарении с влажных и открытых поверхностей, и все, что заметно влияет на состояние атмосферы, фактически не принимая форму облака. Эти явления столь же постоянны во всех странах, сколь и красивы, и представляют собой, безусловно, самые эффективные и ценные средства, которыми располагает художник, для изменения форм неподвижных объектов. Верхние облака отчетливы и сравнительно непрозрачны, они не изменяют, а скрывают; но благодаря дождевому облаку и сопутствующим ему явлениям все прекрасное может быть проявлено, а все вредное скрыто; то, что ничтожно, может выглядеть огромным, а то, что тяжеловесно, воздушным; тайна может быть достигнута без затемнения, а украшение - без маскировки. И, соответственно, сама природа использует его постоянно, как одно из своих главных средств достижения наиболее совершенного эффекта; не в одной стране, ни в другой, а везде — повсюду; по крайней мере, там, где есть что-то, что стоит называть пейзажем. Я не могу ответить за пустыню Сахара, но я знаю, что не может быть большей ошибки, чем предположение, что слабые и изменчивые эффекты тумана и дождевых облаков характерны для северного климата. Я никогда не видел ни в одном месте или стране более совершенного эффекта тумана, чем в Кампании, описанной в § 6. Старые мастера не оставили ни единого экземпляра картины с дождевым облаком и приложили к ней очень мало усилий. "Бури" Гаспара Пуссена. Рим и среди холмов Сорренто. Поэтому для меня является немалым чудом, и я полагаю, что вряд ли может быть иначе для любого мыслящего человека, что во всем спектре древнего ландшафтного искусства не встречается ни одного случая изображения реального дождевого облака, а тем более какого-либо из более тонких явлений, характерных для этого региона. Действительно, "Бури", как невинная публика упорно называет такие надругательства над природой и аборты искусства, как два ветреных Гаспара в нашей Национальной галерее, достаточно обычны; массивные скопления чернил и индиго, очень сильно отжатые и перекрученные, очевидно, в тщетной попытке извлечь из них немного влаги; мужественно и успешно противостоящие ветру, воздействие которого на деревья на переднем плане можно объяснить только предположением, что все они относятся к индийским каучуковым породам. По совести говоря, у нас этого достаточно, и в обрез; но что касается настоящего дождевого облака с его рваными и похожими на брызги краями, его вуалевидной прозрачности и колоннообразного бремени благословения, то ни его, ни чего-либо подобного или приближающегося к нему нет ни на одной картине старых мастеров, которую я когда-либо видел; а я видел достаточно, чтобы подтвердить, что если оно где-либо и встречается, то скорее случайно, чем намеренно. Нет

также более веских свидетельств какого-либо восприятия со стороны этих весьма уважаемых художников того, что в мире существуют такие вещи, как туман или испарения. Если облако под их руководством когда-нибудь касается горы, оно делает это эффективно и так, как будто намеренно. В этом нет никакой мистификации; вот облако, а вот холм; если ему вообще суждено появиться, оно появляется с какой-то целью, и нет никакой надежды на то, что оно когда-нибудь исчезнет снова. Следовательно, нам нечего сказать об усилиях старых мастеров в любых сценах, которые естественным образом могли быть связаны с облаками самой низкой области, за исключением того, что недостатки формы, указанные при рассмотрении центральных облаков, из-за своей энергичности или возвышенности более ярко и дерзко проявляются в их "штормах"; и то, что является неправильной формой среди облаков, обладающих формой, там с большей щедростью вымысла придается облакам, которые вообще не имеют формы.

Предположим, что нам нечего показать в современном искусстве области дождевого облака, кроме штриха Кокса, кляксы де § 7. Великая сила современности в этом отношении. Зима или даже обычное грозное небо над телом наших неполноценных акварелистов, мы все же могли бы посмеяться над всеми попытками старых мастеров выразить крайнее презрение. Но один из наших художников-акварелистов заслуживает особого внимания — прежде чем мы взойдем по ступеням одинокого трона — как человек, совершивший своей особенной поступью то, что ради верной и чистой истины, истины действительно ограниченного диапазона и неизученного применения, но все же самой верной и самой чистой, останется непревзойденным, если не непревзойденной, — Копли Филдинг. Мы хорошо знаем, как много из § 8. Работ Копли Филдинга. то, что он сделал, в значительной степени зависит от конкретных приемов исполнения или от труда, несколько слишком механического, чтобы заслуживать похвалы; что восхищаться следует скорее *текстурой* чем *планом* его неба, и что большая часть того, что в нем доставляет удовольствие, будет скорее результатом ловкого подражания, чем определенной мысли. Но какие бы умаления его заслуг мы ни были вынуждены сделать на этих основаниях, рассматривая искусство как воплощение красоты или русло разума, невозможно, когда мы говорим только о правде, пройти мимо его сцен падения и ливня на вересковой пустоши, снятых несколько лет назад, в которых он создал одни из самых совершенных и безупречных фрагментов тумана и дождевых облаков, которые когда-либо видело искусство. Влажный, § 9. Его особая правда. прозрачный, бесформенный, полный движения, ощущаемый скорее по их теням на холмах, чем по их присутствию в небе, становящийся темным только из-за увеличения глубины пространства, наиболее прозрачным там, где наиболее мрачно, и светлым только из-за увеличения плавности движения, пропускающий синеву через свои промежутки и солнечный свет через свои пропасти, с нерегулярной игривостью и бесследной градацией самой природы, его небеса останутся, пока их цвета сохраняются, среди самых простых, неподдельных и полных расшифровок его цветов. особая природа, на которую может указать искусство. Если бы он написал пять таких картин вместо пятисот и обратился к другим источникам красоты, он мог бы, в этом нет никаких сомнений, стать одним из наших величайших художников. § 10. Его слабость и ее вероятная причина. Но нам часто бывает грустно видеть, как его власть ограничена определенным моментом, тем самым легким моментом для подражания, когда знание формы может быть заменено владением кистью, а суждение колориста - созданием цвета; моментом, когда вся форма расплавляется и уносится прочь в опускающейся пелене дождя, и когда изменчивые и прерывистые цвета неба теряются в монотонных серых тонах грозы.^[35] Мы можем объяснить это, только предположив, что в его методе изучения есть что-то радикально неправильное; ибо человек с его очевидной глубиной

чувств и чистой любовью к истине не должен быть, не может быть, кроме как из-за какой-то странной ошибки в его способе практики вне дома, таким образом ограниченного в своем диапазоне и подверженного упадку сил. Мы почти не сомневаемся, что почти все подобные неудачи возникают из-за того, что художник пренебрегает использованием мела и предполагает, что либо способность рисовать формы, либо чувство их красоты можно поддерживать в неизменном виде, без постоянных и кропотливых исследований в простых светотенях, только формы. Кисть - это одновременно и величайший помощник, и враг художника; она позволяет ему использовать свою силу, но в то же время подрывает ее, и если ее постоянно не использовать в пользу карандаша, она никогда не сможет быть использована должным образом. Но каким бы ни было препятствие, мы не сомневаемся, что однажды увиденное, оно может быть преодолено или устранено; и мы постоянно надеемся увидеть, как этот тонко мыслящий художник стряхнет с себя летаргию, разорвет оковы привычки, в ходе длительного и правильного изучения найдет источники реальной силы и станет тем, кем, мы полностью верим в его способность быть, одним из ведущих художников своего времени.

Переходя к работам нашего величайшего современного мастера, следует исходить из того, что качества, составляющие наиболее существенное § 11. Невозможность рассуждать о дождевых облаках Тернера по гравюрам. часть правды о дождевых облаках ни в коей мере не может быть передана гравюрой. Его неопределенность рваных и прозрачных форм далеко за пределами возможностей даже наших лучших гравиров: я не говорю, что за пределами их *возможных* возможностей, если бы они хотели стать художниками так же, как рабочими, но далеко за пределами возможностей, которыми они на самом деле обладают; в то время как глубина и деликатность серого, которые использует или производит Тернер, а также утонченность его исполнения, по природе вещей, совершенно неподражаемы непрозрачной и безжизненной темноте стали. Следовательно, то, что мы говорим о его работах, следует понимать как относящееся только к оригинальным рисункам; хотя мы можем назвать один или два примера, в которых гравюру в определенной степени удалось отдаленно следовать замыслу мастера.

Жюмьеж в реках Франции, возможно, должен быть нашим первым объектом внимания после того, что мы сказали о Филдинге, потому что § 12. Его интерпретация конкретного момента Филдинга в "Джумиджах". это интерпретация Тернером конкретного момента Филдинга, и единственная существующая, поскольку Тернер никогда не повторяется. Одна картина соответствует одной истине; утверждение сделано совершенно и великолепно, и он переходит к новой части Божьего откровения.^[36] Дымка залитого солнцем дождя на этой самой великолепной картине, постепенное погружение темного леса в его глубину, а также искрящийся и мимолетный свет, который бросает свои переменные отблески на аббатство, фигуры, листву и пену, не требуют комментариев — они сразу говорят о доме. Но есть дополнение к § 13. Иллюстрация природы облаков в противоположных формах дыма и пара. эта благородная композиция - случай, который может послужить нам одновременно дополнительной иллюстрацией природы и форм облаков и окончательным доказательством того, насколько глубоко и философски Тернер их изучал.

Справа от рисунка мы видим пар от проходящего мимо парохода. Итак, пар - это не что иное, как искусственное облако в процессе рассеивания; это такое же облако, как и облака самого неба, то есть количество влаги, ставшее видимым в воздухе благодаря несовершенному раствору.

Соответственно, обратите внимание, насколько изысканно неправильны и изломаны его формы, насколько остры и напоминают брызги; но при соблюдении всех фактов, которые были указаны в главе II этого раздела, выпуклая сторона обращена к ветру, острый край с одной стороны, другой мягкий и утраченный. Дым, напротив, представляет собой реальное вещество, независимо существующее в воздухе, твердое непрозрачное тело, не подверженное ни поглощению, ни рассеиванию, но обладающее разреженностью. Обратите внимание на его объемы; здесь нет распада или исчезновения; ветер несет перед собой его упругие шары, но не растворяет и не ломает их.^[37] Одинаково выпуклые и лишенные углов со всех сторон, они являются точными представителями облаков старых мастеров и служат одновременно доказательством невежества и лживости этих последних, а также точности изучения, которое привело Тернера к истине.

От этой картины мы должны перейти к Ллантони,^[38] которая представляет собой изображение момента, непосредственно следующего за тем, что дано в Джумьегесе. Душ здесь наполовину исчерпан, наполовину § 14. Миг затихающего дождя в Ллантони. последние капли тихо стучат по мерцающим ветвям орешника, белый поток, разбухший от внезапной бури, взмывает свои торопливые струи брызг навстречу возвращающемуся свету; и они, как будто небеса пожалели о том, что дали, и забирают это обратно, превращаются в пар и не падают снова, а исчезают в лучах солнечного света^[39] — торопливого, порывистого, сотканного ветром солнечного света, - который скользит по деревьям. густые листья, и шагает по бледным скалам, как дождь; наполовину побеждая, наполовину утоляя тот самый туман, который он сам вызывает с освещенных пастбищ, когда проходит мимо, и собирает с поникшей травы и с обтекаемых утесов; посылает их с посланиями мира к далеким вершинам еще не открытых гор, тишину которых все еще нарушает шум проливного дождя.

С этим благородным произведением нам следует сравнить одно, о котором мы можем лучше судить по гравюре — озеро Корискин на иллюстрациях к Скотту, потому что оно знакомит нас с другим и наиболее § 15. И начало, выбранное с особым значением для озера Лох-Корискин. замечательный пример обширных и разнообразных знаний художника. Когда на гору, состоящую в основном из голых скал, выпадает дождь, их поверхности, сильно нагреваемые солнцем, чье наиболее интенсивное тепло всегда предшествует дождю, вызывают внезапное и сильное испарение, фактически превращая первый ливень в пар. Следовательно, на всех таких холмах при начале дождя мгновенно и повсеместно образуются белые скопления пара, которые поднимаются, поглощаются атмосферой и снова опускаются с дождем, чтобы подниматься в новых объемах до тех пор, пока поверхности холмов не остынут. Там, где есть трава или растительность, этот эффект уменьшается; там, где есть листва, он практически не проявляется вообще. Этот эффект, очевидно, был специально выбран Тернером для озера Лох-Корискин не только потому, что он позволил ему подчеркнуть его неровные формы обволакивающим паром, но и для того, чтобы рассказать историю, которую не смог бы нарисовать карандашом, историю его абсолютной бесплодности, состоящей из ничем не украшенных, мертвых, опустошенных скал:

"Самая дикая долина, но эта, может показать
Некоторое сияние природы,
На высоком Бенморе растут зеленые мхи,
А в глубоком Гленко распускаются вересковые колокольчики.
И рощица на Кручан-Бене;

Но здесь, наверху, вокруг, внизу,
На горе или в долине,
ни дерева, ни растения, ни кустарника, ни цветка,
Ни какой-либо растительной силы,
усталый глаз не может различить;
Но все его скалы, разбросанные наугад,
черные волны, голые утесы и каменные берега".
Владыка островов, Песнь III

Здесь, опять же, мы видим абсолютную необходимость научного и всестороннего знакомства с природой, прежде чем можно будет понять этого великого художника. То, что для невежды является немногим большим, чем неестественная и бессмысленная путаница, подобная испарению, для опытного человека является таким полным и совершенным выражением характера этого места, которое в противном случае не смогли бы дать никакие средства искусства.

На маяке Лонг—Шипс, Лэндс—Энд, мы видим облака без дождя - в сумерках, - которые окутывают прибрежные скалы, но ничего не скрывают, сквозь них видны все очертания § 16. Рисунок прозрачного пара на Краю Земли. мрак; и не только контур — ибо это легко сделать, — но и *поверхность*. Скалистый берег приближается к зрителю дюйм за дюймом, ощущаясь все яснее и яснее по мере того, как он выходит из облачного покрова — не по краям, которые становятся все более четкими, а по поверхности, которая становится все более открытой. Таким образом, мы имеем картину, изображающую не просто прозрачную вуаль, а плотное облачное тело, каждый дюйм которого обозначен и ощути́м. Но великим чудом картины является интенсивность мрака, которая достигается чистым теплым серым цветом, без какой-либо черноты или голубизны. Это мрак, зависящий скорее от обозначенного огромного пространства и глубины, чем от действительной высоты цвета, отдаленный реальным рисунком, без крупинки синего, темный из—за реальной субстанции, без штриха черноты; и при всем этом он не бесформен, но полон признаков характера, дикий, неправильный, разбитый и неопределенный - полный энергии шторма, вспыхивающий в спешке, и все же выбрасывающий из своего движения порывистые завихрения скачущего потока, измученного пара, взметнувшегося вверх, как человеческие руки, словно бросая вызов буре. , струи возникающего вихря, отбрасываемые со скал навстречу надвигающейся тьме; которые, помимо всех других символов, отмечают повышенную страсть стихий. Именно это невозможно отследить, § 17. Индивидуальный характер его частей. несвязанная, но вечная форма — эта полнота характера, поглощенная универсальной энергией, — которая отличает nature и Turner от всех их подражателей. Пускать клубы дыма по ветру, указывать на движение или насилие монотонным сходством линий и направлений - дело толпы; но отмечать независимую страсть, буйное отдельное существование каждого клубка клубящегося пара, все же сметаемого и подавляемого единым всемогуществом бури, и таким образом предлагать нам

"Будь как Присутствие или движение — одним
Среди многих там - в то время как

летающие туманы и дождевые испарения вызывают формы
И фантомы из скал и твердой земли,
Так же быстро, как музыкант извлекает звуки
из инструмента", -

это принадлежит только природе и ему самому.

Рисунок Ковентри может быть конкретизирован как еще один пример этого прекрасного намека на неправильность и подгонку, § 18. Глубоко изученная форма стремительного дождевого облака на Ковентри. благодаря очень постоянному параллелизму направлений, как в дожде, так и в облаках. Огромная масса облаков, пересекающая всю картину, повсюду характеризуется четкими прямыми линиями, почти параллельными друг другу, в которые каждый из ее венков имеет тенденцию выстраиваться; но ни одна из этих прямых линий фактически и полностью не параллельна какой-либо другой, хотя все они имеют определенную тенденцию, более или менее определенную в каждой, которая впечатляет ум наиболее отчетливой идеей параллелизма. Ни одна из линий на самом деле не является прямой и прерывистой; напротив, все они состоят из самых изысканных и разнообразных изгибов, и именно воображаемая линия соединяет их вершины — касательная ко всем ним, которая на самом деле прямая.^[40] Они предполагаются, а не изображаются правильными линиями; но весь объем облака зримо и полностью ограничен ими; и, как следствие, ощущается, что все его тело вытягивается и удлиняется силой бури, которую оно несет с собой, и каждый из его венков является (как было объяснено ранее) не столько чем-то, что *предшествует* или *бу* ветру, сколько видимой формой и присутствием самого ветра. Мы не могли бы указать на более великолепное произведение § 19. По сравнению с формами, приведенными Сальватором. рисунок как контраст с такими работами Сальватора, о которых говорилось ранее (Галерея Далвич, 159). Оба представляют собой движущиеся массы связанных облаков; но у Тернера нет ни одной кривой, которая повторяла бы другую, ни одной кривой, которая сама по себе была бы монотонной или лишенной характера, и все же каждая часть облака жестко подвержена одному и тому же прямому, яростному, неизбежному влиянию шторма. У Сальватора каждая кривая повторяет свою соседку, каждая кривая монотонна сама по себе, и все же все облако клубится туда-сюда, очевидно, без малейшего представления, куда оно направляется, и не поддается никакому общему влиянию вообще. Я не мог бы свести воедино два более прекрасных и поучительных примера: один - всего совершенного, другой - всего ребяческого или отвратительного, в представлении одних и тех же фактов.

Но есть еще кое-что, на что следует обратить внимание в этом благородном небе Тернера. Таким образом, не только линии движущегося облака неправильны в своей параллельности, но и линии падающего дождя в равной степени § 20. Полное выражение бури в мельчайших штрихах и обстоятельствах на Ковентри. их направление менялось, указывая на порывистую переменчивость ветра, и все же они оставались такими прямыми и суровыми в своем индивидуальном спуске, что нам не дано забыть о их силе. Это впечатление еще больше усиливается при вытягивании дыма, который разносится сразу во все стороны, но при этом постоянно поворачивается в каждом из своих завитков обратно по направлению ветра, но так внезапно и яростно, что почти принимает форму угловатых линий молнии. Далее, для полноты впечатления, следует заметить, что весь скот, как на ближнем, так и на дальнем склоне холма, прекратил пастись и стоит неподвижно, опустив головы и подставив спины ветру; и, наконец, чтобы мы могли узнать не только о том, что это за буря, но и о том, что она была, канава на

обочине дороги хлещет сплошным потоком, и особое внимание к ней привлекает яркая вспышка света в небе, проносящаяся прямо над ней, так что все ее волны ярко отражаются.

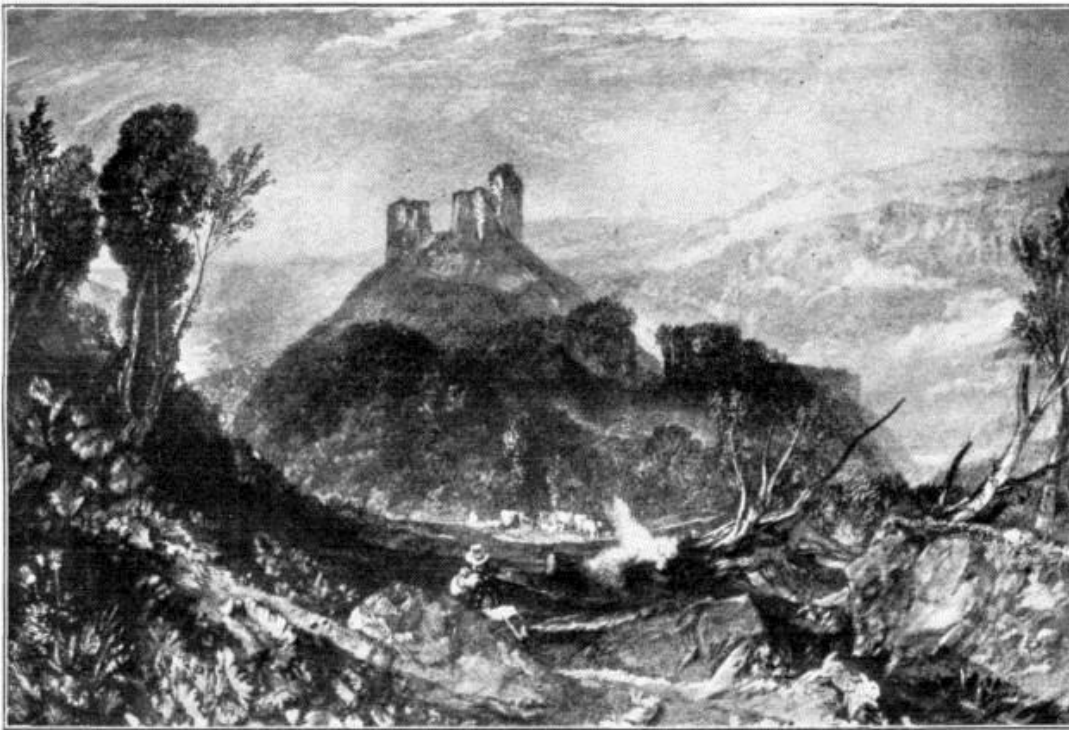
Но я еще не совсем закончил с этой благородной картиной. Стремительные облака, скрученный дождь, мерцающий солнечный свет, мимолетная тень, хлещущая вода и угнетенный скот - все говорит об одном и том же § 21. Особенно по контрасту с отрывком, полным крайнего покоя. история суматохи, порывистости, мощи и скорости. Требуется только одно - немного покоя, чтобы контрастировать со всем этим, и оно дается. Высоко и далеко над темными объемами стремительных дождевых облаков слева, через их проем, видны спокойные, горизонтальные, безмолвные хлопья самого высокого перистого облака, покоящиеся в покое глубокого неба. Из всего остального, что мы заметили на этом рисунке, можно составить некоторое представление о гравюре: но ни малейшего представления о тонких и нежных формах этих колеблющихся паров, и еще меньше об изысканной глубине и трепещущей нежности синевы, которой они окружены. Граверы, действительно, неизменно теряют эффект всех переходов холодного цвета, руководствуясь ошибочной идеей, что он должен быть *бледным* для обозначения расстояния; тогда как обычно он должен быть темнее остального неба.

Чтобы оценить всю правдивость этого отрывка, мы должны понять другой эффект, свойственный дождевому облаку, а именно то, что его отверстия § 22. Истина этого конкретного отрывка. Идеально чистое голубое небо видно только после дождя, и как видно. демонстрируйте самую чистую синеву, которую когда-либо показывает небо. Поскольку, как мы видели в первой главе этого раздела, водяной пар всегда окрашивает небо в более или менее серый цвет, из этого следует, что мы никогда не сможем увидеть лазурь такой насыщенной, как тогда, когда большая часть этого пара только что выпала дождем. Тогда, и только тогда, в первых просветах становится видно чистое голубое небо, особенно отличающееся тем, как облака растворяются в нем; их края переходят в слабые белые нити и бахрому, сквозь которые синева сияет все интенсивнее, пока последний след пара не теряется в своем совершенном цвете. Однако это делают только верхние белые облака или последние фрагменты дождевых облаков, которые становятся белыми по мере того, как исчезают, так что голубизна никогда *неискажается* облаками, а только бледнеет и прерывается чистым белым цветом, самым чистым белым, какой когда-либо бывает на небе. Таким образом, мы имеем тающий и трепещущий цвет, никогда не совпадающий на два дюйма друг от друга, углубляющийся и расширяющийся то тут, то там до интенсивности совершенной лазури, затем дрейфующий и угасающий во всех оттенках чистого бледного неба, переходящий в белоснежную пленку облаков. Над этим перекачиваются четкие края дождевых облаков, отбрасывая все это далеко назад, как удаленную сцену, в верхние слои неба. Об этом § 23. Отсутствие этого эффекта в работах старых мастеров. эффект старые мастера, насколько я помню, вообще не придавали значения; все у них, как мы частично заметили ранее, либо белое облако, либо чисто голубое: у них нет понятия о каких-либо двойных действиях или средних мерах. Они проделывают дыру в небе и выпускают вас в бассейн глубокой, застойной синевы, со всех сторон очерченный четкими округлыми краями невозмутимых, непроницаемых облаков — красивых в позитивном цвете, но совершенно лишенных той изысканной градации и изменения, того мимолетного, задыхающегося, колеблющегося усилия, с которым первый взгляд на естественное небо проливается сквозь турбулентность земной бури.

Однако у них есть некоторое оправдание тому, что они не пытаются этого сделать, в силу характера их материала, как это может произойти при одном случайном взмахе кисти акварелью по листу мокрой бумаги § 24. Успех наших художников-акварелистов в его передаче. Использование этого Тернером. ближе к истине и прозрачности этой дождевой синевы, чем дневная работа маслом; а чистота и блаженство небрежных, тающих акварельных небес Кокса и Тейлера вполне могут сделать нас привередливыми ко всем эффектам такого рода. Однако только на рисунках Тернера мы видим эту совершенную прозрачность и вариации синего цвета, которые ассоциируются с совершенством продуманной формы. У Тейлера и Кокса формы всегда частично случайны и необдуманно, часто по существу плохи и всегда незавершенны; у Тернера взмах кисти так же полностью подчинен власти мысли и чувства, как и самая медленная линия; все, что она делает, совершенно, и его нельзя изменить даже на волосок без ущерба; в дополнение к этому, особое управление и исполнение используются для достижения качества самого цвета, полностью отличающегося от манипуляций любого другого художника; и никто, кто когда-либо потратил хотя бы один час своей жизни над своим рисунком, не может забыть те смутные отрывки из его рисунка. мечтательная синева, расчерченная тысячами нежных, мягких и белоснежных форм, которые, сияя в своем терпении надежды среди беспокойного бега растерзанных облаков земли, тают все дальше и дальше в небесной высоте, пока глаз не становится сбитым с толку, а сердце не теряется в интенсивности их покоя. Я не говорю, что это красиво — я не говорю, что это идеально или утонченно — я только прошу вас понаблюдать за первым просветом облаков после следующего южного дождя и сказать мне, не правда?,,,

Госпорт дает нам пример, даже более изысканный, чем приведенный выше отрывок из "Ковентри", использования этой тающей и влажной синевы, сопровождаемой двумя полосами дождевых облаков, § 25. Изображение близкого к дождю облака в "Госпорте" и других работах. одно возвышается над горизонтом, видимое голубым с большого расстояния сквозь хрустальную атмосферу; другое разбивается над головой теплыми сернистыми брызгами, чья рыхлая и сокрушительная прозрачность, являющаяся наиболее существенной характеристикой близкого к дождю облака, - это именно то, чему старые мастера, несомненно, противоречат. Посмотрите, например, на венки *изоблаков?* в "Дидоне и Энее" Гаспара Пуссена их неприятные края очерчены настолько жестко и цельно, непрозрачно и гладко, насколько может быть нанесена густая черная краска § 26. Контрастируют с дождевым облаком Гаспара Пуссена в "Дидоне и Энее". сделайте их намотанными друг на друга, как грязный парус, плохо зарифленый; или посмотрите на приятную прозрачность и разнообразие края облака там, где оно разрезает гору в "Фокионе" Н. Пуссена, и сравните это с венками, которые плывут над пропастью в "Фокионе" Н. Пуссена. вторая виньетка в Кэмпбелле, или которые собираются вокруг Бен-Ломонда, белый дождь поблескивает под их темными прозрачными тенями; или которые плывут вверх по склонам лесистых холмов, названных утренним светом с реки в Окхэмптоне; или скалы Сноудона в Лланберисе; или тают вдоль Камберлендских холмов, в то время как Тернер ведет нас по пескам залива Моркамб. Этот последний рисунок заслуживает особого внимания; на нем изображен весенний вечер, когда южный дождь прекращается на закате, и в убаюкивающем золотистом воздухе спутанные и фантастические туманы плывут по ложбинам гор, белые и чистые, возрождая в духе только что выпавший дождь, отбрасывая тени от пропастей и издеваясь над темными вершинами их собственными, похожими на горы, но тающими формами, пока твердые горы не кажутся движущимися, как эти волны облаков,

появляющиеся и исчезающие, когда слабый ветер проходит мимо их вершин; в то время как синяя, ровная ночь надвигается на море, и море тает. вздымающиеся буруны подхватывают последние лучи заходящего солнца.



ЗАМОК ОКХЭМПТОН.
С картины Тернера.

Однако мне нет нужды настаивать на особой способности Тернера передавать *туман* и все те таинственные переходы между землей и воздухом, когда гора растворяется в § 27. Способность Тернера превращать туман.облако или горизонт в сумерки; потому что его превосходство в этих вопросах совершенно неоспоримо, за исключением лиц, которым было бы невозможно доказать что-либо, что не подпадало бы под действие Правила трех. Нет ничего более естественного, чем то, что изученные форма и цвет этого великого художника должны быть мало поняты, потому что для полного восприятия их значения и истинности требуются такие знания и такое время, какими не обладает ни один из тысячи и не может уделить; но все же их истинность именно по этой причине можно продемонстрировать, и есть надежда, что мы сможем сделать так, чтобы это в какой-то степени почувствовали и поняли даже те, для кого это сейчас мертвая буква или оскорбление. Но воздушные и туманные эффекты ландшафта, будучи § 28. Его эффекты тумана настолько совершенны, что, если их сразу не понять, они могут быть объяснены или аргументированы не более, чем сама природа. вопросы, которые глаз должен воспринимать просто и без усилий мысли, как это происходит со светом, должны, там, где они представлены изящно, либо ощущаться сразу, либо доказывать ту степень слепоты и притупленности чувств наблюдателя, которую мало надежды когда-либо победить. Конечно, у людей, которые никогда в жизни не видели облака, исчезающего над горным склоном, и чьи представления о тумане или испарениях ограничены неясными очертаниями призрачных наемных карет и бестелесных фонарных столбов, различных сквозь коричневую смесь серы, сажи и газового света, все же есть некоторая надежда; мы, конечно, не можем сказать им, на что похож утренний туман в

горном воздухе, но мы далеки от того, чтобы сказать им, что они неспособны ощутить его красоту, если захотят искать ее сами. Но если у вас когда-либо в жизни была возможность с открытыми глазами и сердцем увидеть, как на горном пастбище поднимается роса или над морским утесом собирается буря, и если у вас все еще нет чувства к великолепным переходам смешанной земли и небес, которые Тернер превращает перед вами в дышащее, осязаемое существо, то на вашу апатию действительно нет надежды - искусство никогда не коснется вас, а природа не подскажет.

Было бы совершенно абсурдно среди бесчисленных отрывков подобного рода, встречающихся во всех его произведениях, указывать на один как на более характерный или более совершенный, чем другой. Озеро Симмер, § 29. Различные случаи. близ Аскрига, для выражения тумана, пронизанного солнечным светом, — озеро Люцерн, недавний и не обработанный рисунок, для перехода ближних горных очертаний не в темные, а в *светящиеся* облака, что труднее всего сделать в искусстве, — Харлех, для выражения тех же явлений, показанных на обширных пространствах в отдаленных грядях холмов, Эренбрейтштайн, недавний рисунок, для выражения тумана, поднимающегося с поверхности воды на закате, — и, наконец, великолепные Обервезель и Неми,^[41] что касается отрывков из all united, то они, однако, могут быть названы благородными примерами, хотя, называя пять произведений, я оскорбляю пятьсот.

Одно слово о более сильных штормах Тернера, поскольку мы до сих пор говорили только о более мягких дождевых облаках, связанных с § 30. Более сильные эффекты бури Тернера никогда не были переданы граверами. с порывистой бурей, но не с грозовой тучей и вихрем. Если и есть какой-то момент, в котором граверы позорят себя больше, чем в другом, так это в изображении темной и яростной бури. Кажется совершенно невозможным вбить им в голову, что художник не придает своему цвету резкость и угловатую форму случайно, или что они могут испытывать удовольствие, изменяя его и совершенствуя; и столь же невозможно убедить их, что энергия и мрачность могут. § 31. Общая система пейзажной гравюры. в *некоторых* обстоятельствах может быть достигнута без какого-либо экстраординарного расхода чернил. Я не знаю ни одного гравера наших дней, чьи представления о грозовой туче не заключались бы в двух главах: округлости и черноте; и, действительно, их общие принципы перевода (как можно отчетливо понять из их более крупных работ) таковы: 1. Там, где рисунок серый, сделайте бумагу черной. 2. Там, где рисунок белый, покройте страницу зигзагообразными линиями. 3. Там, где рисунок имеет особенно нежные тона, обведите их перекрестной штриховкой. 4. Там, где какой-либо контур особенно угловат, сделайте его круглым. 5. Там, где есть вертикальные отражения в воде, выразите их очень четкими горизонтальными линиями. 6. Там, где есть особенно простой отрывок, разбейте его на разделы. 7. Там, где есть что-то намеренно скрытое, разберитесь с этим. И все же, несмотря на необходимость, которую налагают на себя все граверы, строго соблюдать этот свод общих законов, трудно представить, как такие произведения искусства, как плиты Стоунхенджа и Уинчелси, могли когда-либо быть § 32. Буря в Стоунхендже. представлены публике, как каким-либо образом напоминающие или имеющие даже самое причудливое отношение к рисункам Тернера на те же сюжеты. Оригинал Стоунхенджа, возможно, является эталоном привлечения штормов как из-за подавляющей силы, гигантских пропорций и пространства его облачных форм, так и из-за потрясающих свойств аляповатых и сернистых цветов, которые они приобретают. Все его формы отмечены резкими углами, как будто вся мускульная энергия, так сказать, облака, извивалась в каждой складке, и их фантастические и огненные объемы обладают особым ужасом — ужасной

жизнью, — затененной в их странных, стремительных, устрашающих очертаниях, которые угнетают разум больше, чем даже угроза их гигантского мрака. Белая молния, не такая, какой ее рисуют менее наблюдательные или менее способные художники, в виде зигзагообразных укреплений, но в своей собственной ужасающей неправильности струящегося огня, падает не просто поверх темных облаков, но и через ярко освещенный проход в синеву, который, однако, не может ослабить блеска ее белой линии; и след последней вспышки на земле устрашающе отмечен собакой, воющей над павшим пастухом, и овцой, прижимающей голову к телу своего мертвого ягненка.

Однако у меня нет места вдаваться в изучение рисунка шторма Тернера; я могу только предостеречь публику от предположений, что его эффект когда-либо создавался граверами. § 33. Общий характер таких эффектов дан Тернером. Его выражение падающего дождя. великие принципы Тернера - угловатые очертания, необъятность и энергия формы, бесконечность градаций и глубина без черноты. Главными принципами гравиров (vide Пестум в "Роджерсовской Италии" и Стоунхендж, упомянутый выше) являются округлые очертания, отсутствие краев, отсутствие характера, одинаковая сила и чернота без глубины.

Я вижу, что, ссылаясь на то, что я написал, я едва ли достаточно настаивал на передаче Тернером *бахромы* дождя, будь то на расстоянии, допускающем или скрывающем более или менее обширную равнину, как в "Ватерлоо" и "Ричмонде" (с девушкой и собакой на переднем плане) или как в "Данстаффнедже", "Гленко", "Горе Святого Михаила" и "Корабле работоторговцев", не достигающих земли, но подвешенных волнистыми и искривленными линиями к темноте зенита. Но у меня нет времени для дальнейшего развития конкретных моментов; я должен отложить их обсуждение до того, как мы § 34. Краткое изложение раздела. рассматривайте каждое изображение как единое целое; ибо разделение неба, которое я был вынужден сделать, чтобы полностью передать особенности характера отдельных облачных областей, не позволяет мне говорить о какой-либо одной работе с должным учетом ее концентрации различной правды. Следует всегда помнить, что в настоящее время мы не претендуем на то, чтобы давать какой-либо отчет или представление о сумме работ какого-либо художника, а тем более об универсальности работ Тернера; но только для того, чтобы объяснить, в чем состоит настоящая истина, насколько она объяснима, и проиллюстрировать ее теми картинами, на которых она наиболее отчетливо встречается или на которых она наиболее явно отсутствует. И только при полном и отдельном обсуждении отдельных работ, когда мы познакомимся также с тем, что прекрасно, мы сможем полностью доказать или опровергнуть наличие истины природы.

Таким образом, вывод, к которому нас приводит наше нынешнее исследование истинности облаков, заключается в том, что старые мастера пытались изобразить только одну из тысяч своих систем декораций и были совершенно ложны в том малом, что они пытались; в то время как в современном искусстве мы можем найти описания каждой формы или явления небес, от высочайшей пленки, прославляющей эфир, до сильнейшего пара, затемняющего пыль, и во всех этих записях мы находим самый ясный язык и точную мысль, твердые слова и истинное послание, безграничную полноту и непоколебимую веру.

И действительно, нам трудно представить, как даже без такого кропотливого исследования, через которое мы прошли, любой человек может отправиться на природу на один день или час, § 35. набросок нескольких пейзажей природы, взятых в целом, в сравнении с работами

Тернера и старых мастеров. Утро на равнинах. когда она действительно работает в какой-либо из своих более благородных сфер деятельности и все же сохраняет уважение к старым мастерам; обнаруживая, как обнаружит он, что каждая сцена, которая возникает, останавливается или исчезает перед ним, несет в себе тысячу великолепий, среди которых нет ни одной тени, ни одного образа, ни одного следа или линии ни в одной из их работ; но которые будут иллюстрировать ему в каждый новый момент какой-нибудь отрывок, который он прежде не понимал в высоких произведениях современного искусства. Встаньте на вершине какой-нибудь изолированной горы на рассвете, когда ночной туман впервые поднимается с равнин, и наблюдайте за их белыми, похожими на озера полями, которые плавают в ровных заливах и извилистых бухтах вокруг островерхих вершин нижних холмов, еще не тронутые рассветом, более холодные и тихие, чем безветренное море под полуночной луной; наблюдайте, когда первый солнечный луч падает на серебряные каналы, как пена их волнистой поверхности раздвигается и исчезает; и внизу, в их глубинах, сверкающий город и зеленые пастбища лежат, как Атлантида. , между белыми дорожками извилистых рек; хлопья света падают с каждым мгновением все быстрее и шире среди звездных шпилей, по мере того как переплетающиеся волны разбиваются и исчезают над ними, а спутанные гребни и гряды темных холмов укорачивают свои серые тени на равнине. Клод прочитал § 36. Полдень с надвигающейся бурей. это? Подождите еще немного, и вы увидите, как эти рассеянные туманы собираются в ущельях и плывут к вам по извилистым долинам, пока они не соберутся тихими массами, переливающимися в утреннем свете,^[42] на широких грудях более высоких холмов, чьи лиги массивных волн будут таять все дальше и дальше в этом одеянии материального света, пока они не исчезнут, затерянные в его блеске, чтобы снова появиться вверху, в безмятежных небесах, подобно дикой, яркой, несбыточной мечте, беспочвенной и недоступной, сами их основания не исчезнут в темноте. бесплотная и насмешливая синева глубокого озера внизу.^[43] Клод передал это? Подождите еще немного, и вы увидите, как эти туманы собираются в белые башни и стоят, как крепости, вдоль мысов, массивные и неподвижные, только с каждым мгновением поднимаются все выше и выше в небо,^[44] и отбрасывают более длинные тени на скалы; и из бледно-голубого горизонта вы увидите формирование и продвижение группы узких, темных, заостренных облаков,^[45] которые покроют небо дюйм за дюймом своей серой сетью и уберут свет с ландшафта затмением, которое затмит все вокруг. прекратите пение птиц и колышание листьев одновременно; и тогда вы увидите, как под ними образуются горизонтальные полосы черной тени, а по склонам холмов, сами не зная как, образуются зловещие венки; вы никогда не видите, как они формируются, но когда вы оглядываетесь на место, которое мгновение назад было чистым, над ним нависает облако, висящее над пропастями, как ястреб, зависающий над своей добычей.^[46] Клод передал это? И тогда вы услышите внезапный порыв пробудившегося ветра, и вы увидите, как эти сторожевые башни из пара срываются со своих фундаментов, и колышущиеся завесы непрозрачного дождя низвергаются в долины, свисая с отягощенных облаков черной изгибающейся бахромой,^[47] или расхаживают бледными колоннами вдоль уровня озера, по ходу движения превращая его поверхность в пену. § 37. Закат в буре. Безмятежная полночь. И затем, когда солнце сядет, вы увидите, как буря на мгновение отступит от холмов, оставляя их широкие склоны дымящимися и все еще нагруженными белоснежными рваными, похожими на пар лохмотьями капризного пара, которые то исчезают, то собираются снова;^[48] в то время как тлеющее солнце, кажущееся недалеко, но горящее, как раскаленный шар, рядом с вами, и как будто вы можете дотянуться до него, стремительно падает сквозь несущийся ветер и катящиеся облака, как будто оно намеревалось больше не подниматься, окрашивая весь воздух вокруг себя кровью.^[49] Клод передал это? И тогда вы услышите, как

слабеющая буря затихает в ночной пустоте, и вы увидите зеленое сияние, разгорающееся на вершинах восточных холмов,^[50] ярче — еще ярче, пока большой белый круг медленной луны не поднимется среди затянутых облаков,^[51] шаг за шагом, линия за линией; звезду за звездой гасит она своим зажигающим светом, устанавливая вместо них в небе армию бледных, пронизываемых, ворсистых гирлянд, чтобы освещать землю, которые движутся вместе. Рука об руку, рота за ротой, отряд за отрядом, настолько размеренные в своем единстве движения, что, кажется, все небо движется вместе с ними, а земля шатается под ними. Спросите об этом Клода или его братьев. И затем § 38. И восход солнца в Альпах. подождите еще один час, пока Востоке снова становится фиолетовым,^[52] и пучинистых горы, переходящий от него в темноте, как волны в бушующем море, тонут один за другим, слава его сжигания; часы белые ледники пожар в их извилистые тропы по горам, как могучий змей с чешуей огня; смотреть столбчатые вершины одинокого снега, щепок вниз, пропасть, пропасть, каждый на себе новое утро; их длинные лавины падали увлекается потоком ярче, чем молния, отправляя каждому его должное снегом, как алтарь-дым, до небес; Розе-Свете Тихий купола промывки, что небеса о них и над ними, пирсинг с чистого света сквозь ее фиолетовые линии поднял облако, бросая новую славу на каждый венчик, как она проходит мимо, пока все небо—один алый балдахин,—переплетается с крышей из развевающегося пламени, и мечется, хранилища за пределами хранилища, как дрейфовал крылья многих компаний ангелов; и тогда, когда вы можете не искать больше для радости, и когда вы не поклонился со страхом и любовью Творца и вершителя этого, скажи мне, кто лучше выступил в этом послании к людям!

[34] Я не могу сказать, на какую высоту может простираться настоящая дождевая туча; возможно, нет гор, которые полностью возвышались бы над бурей. Я никогда не попадал в сильный шторм на большей высоте, чем от 8000 до 9000 футов над уровнем моря. Там дождевое облако чрезвычайно легкое по сравнению с тяжелой темнотой нижних слоев воздуха.

[35] Здесь, однако, мне следовало бы отметить другой эффект дождевого облака, который, насколько я знаю, был передан только Копли Филдингом. Это видно главным образом в собирающихся к дождю облаках, когда небо полностью покрыто серой пеленой, покрытой рябью или волнистыми вздутиями мягкой текстуры, но чрезмерно твердыми и волнистыми по краям. Я не уверен, что это приятная или впечатляющая форма дождевого облака, но она встречается часто, и часто Филдинг наиболее точно передает ее; только в некоторых случаях края, становящиеся немного раздвоенными и резкими, придают вид неудачи или несчастного случая некоторым даже из наиболее изученных отрывков; и что-то в той же жесткости линий иногда просматривается в его рисунке облаков, природа которых этого не оправдывает.

[36] Сравните раздел I. Глава IV. § 5.

[37] Этого не происходит до тех пор, пока объемы не потеряют свою плотность из-за неравномерности движения и расширения теплого воздуха, который их переносит. Затем они, конечно, разбиваются на формы, напоминающие облака.

[38] Об этой картине по гравюре нельзя составить никакого представления. Это, пожалуй, самое замечательное произведение искусства серого цвета из существующих, за исключением, возможно, рисунка, на который сейчас можно обратить внимание, "Лэндс-Энд". Ничто другое

не может сравниться с этим, даже с работами самого Тернера, а тем более с работами любого другого человека.

[39] Я не знаю эффекта, более поразительно характерного для начала бури, чем *дымление* горных потоков. Разряженный воздух так жаждет влаги, что каждая струя воды захватывается ею и превращается в пар по мере того, как она поднимается; и этот пар поднимается с поверхности потока так густо, что придает ему точный вид кипящей воды. Я видел на всем протяжении реки Арве в Шамони сплошную полосу плотных облаков, рассеивающуюся, как только она поднималась на десять-двенадцать футов от поверхности, но полностью скрывающую воду от наблюдателя, находящегося над ней.

[40] Обратите особое внимание на темный верхний контур массы.

[41] Во владении Б. Г. Виндуса, эсквайра "Тоттенхэма".

[42] Я часто видел белое тонкое утреннее облако, окаймленное семью цветами призмы. Я не знаю причины этого явления, поскольку оно происходит не тогда, когда мы стоим спиной к солнцу, а в облаках рядом с самим солнцем, нерегулярно и на неопределенных пространствах, иногда происходя в теле облака. Цвета отчетливые и яркие, но с каким-то металлическим отливом.

[43] Люцернское озеро.

[44] Святой Морис (Роджерс, Италия).

[45] Виньетка, Великий Сенбернар.

[46] Виньетка Анд.

[47] Серия "Гора Святого Михаила в Англии".

[48] Иллюстрация для антиквара. Голдо, недавний рисунок высшей пробы.

[49] Виньетка к "Последнему человеку" Кэмпбелла.

[50] Кэрлаверок.

[51] Сен-Дени.

[52] Альпы на рассвете (Стихи Роджерса:) Дельфы и различные виньетки.

ГЛАВА V.

СВЕТОВЫЕ ЭФФЕКТЫ, СОЗДАННЫЕ СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ.

Ранее я приводил свои доводы (раздел II. Глава III.), по которым в настоящее время не желаю вступать в обсуждение конкретных эффектов света. Мы не только неспособны правильно рассмотреть § 1. Причины простого перечисления, не исследуя конкретные эффекты света, оказанные Тернером.их, или рассуждая о них, пока мы не познакомимся с принципами

прекрасного; но, поскольку я четко ограничил себя в данной части работы рассмотрением *общих* истин, было бы неуместно принимать во внимание конкретные фазы света, даже если бы это было возможно сделать, до того, как у нас появятся более определенные знания о материальных объектах, которые они иллюстрируют. Поэтому я сейчас просто приведу приблизительный каталог эффектов света в разные часы дня, который представил Тернер: назову одну или две картины в качестве примера каждой из них, которые мы впоследствии рассмотрим одну за другой, и рассмотрим физическую науку и § 2. Надежды автора на помощь в их будущем исследовании. чувство единения. И я делаю это в надежде, что тем временем какой-нибудь поклонник старых мастеров будет достаточно любезен, чтобы выбрать из работ любого из них серию примеров одного и того же эффекта и дать мне ссылку на картины, чтобы я мог сравнить каждую с каждой; поскольку мои ограниченные знания о работах Клода или Пуссена не дают мне необходимого разнообразия эффекта, я буду благодарен за помощь.

Следующий список, конечно, не содержит и сотой доли световых эффектов, приведенных Тернером; в нем перечислены только те, которые отчетливо и заметно отличаются друг от друга и представляют каждый из целого класса. Можно было бы привести десять или двенадцать примеров, часто гораздо больше, каждого из них; каждый из которых демонстрировал бы воздействие одного и того же часа и света, измененное различными погодными условиями, положением и характером объектов, подвергшихся их воздействию, и особенно состоянием неба; но для наших целей, как правило, будет достаточно тщательно изучить по одному хорошему примеру каждого.

Буквы с приставками обозначают направление света. F. передний свет (солнце в центре или вверху изображения); L. боковой свет, солнце вне изображения справа или слева от зрителя; L. F. свет частично боковой, частично обращенный к зрителю, как когда он смотрит на юг, когда солнце на юго-западе; L. B. свет частично боковой, частично позади зрителя, как когда он смотрит на север, когда солнце на юго-западе.

ДОБРОЕ утро.

эффекты.	названия картинок.
L. За час до восхода солнца зимой. На море сильный шторм с дождем. Сквозь него видны маяки.	Лоустофф, Саффолк.
Ф. За час до восхода солнца. Безмятежное небо с легкими облаками. Рассвет вдалеке.	Виньетка к "Путешествию Колумба".
Л. За десять минут до восхода солнца. Сильный шторм. Свет факелов.	Гавань Фоуи.
Ф. Восход солнца. Солнце лишь наполовину поднялось над горизонтом. Чистое небо, с легкими перистыми облаками.	Иллюстрация к человеческой жизни.
F. Солнце только что вышло из-за горизонта. Туманный, с легкими завитками.	Альпы на рассвете.
F. Солнце взошло четверть часа назад. Небо, затянутое алыми облаками.	Замок Аннор.

Л.Ф.	Безмятежное небо. Солнце, появившееся из-за гряды облаков на горизонте, взошло на четверть часа позже.	Орфорд, Саффолк.
Лос-Анджелес	В тот же час. Легкий туман хлопьями стелется по склонам холмов. Чистый воздух.	Занос.
Л.Ф.	Легкие летящие дождевые облака собираются в долинах. В тот же час.	Окхэмптон.
Лос-Анджелес	В тот же час. Ночная буря, поднимающаяся с гор. Мертвый штиль.	Женевское озеро.
Л.	Солнце взошло полчаса назад. Безоблачное небо.	Божанси.
Л.	В тот же час. Легкий туман стелется по долинам.	Кирби Лонсдейл.
Ф.	В тот же час. Яркий перистый. Солнце смутно виднелось сквозь дым сражения и разгорающийся пожар.	Хоэнлинден.
Л.	Солнце взошло через час. Безоблачно и ясно.	Бакфастли.

ПОЛДЕНЬ И ВТОРАЯ ПОЛОВИНА ДНЯ.

эффекты.		названия фотографий.
Л.Б.	Полдень. Мертвый штиль, с жарой. Безоблачно.	Коринф.
Л.	В тот же час. Безмятежно и ярко, с полосатыми облаками.	Фонарь в Сен-Клу.
Л.	Тот же час. Безмятежный, с множеством высоких перистых облаков.	Шейлок и другие Венеции.
Л.	Яркое солнце, легкий ветер и облака.	Ричмонд, Мидлсекс.
Г.	Два часа дня. Тучи собираются к дождю, становится жарко.	Уорик. Бленхейм.
Г.	Начинается дождь с легкими облаками и ветром.	Пьяченца.
Л.	Мягкий дождь с жарой.	Падение морды котла.
Л.Ф.	Сильная жара. Надвигается гром.	Малверн.
Л.	После сильной жары разразился гром с яростным ветром.	Уинчелси.
Л.	Сильный дождь и ветер, но прохладно.	Лламберис, Ковентри и др.
Лос-Анджелес,	Яростный шторм с раскатами грома.	Стоунхендж, Пестум и др.
Л.Б.	Гром удаляется вместе с радугой. Мертвый штиль, стоит жара.	Ноттингем.
Л.	Около трех часов дня, лето. Воздух очень прохладный и	Бинген.

прозрачный. Измученные грозовые тучи низко нависли над холмами.

Ф.	Нисходящие солнечные лучи сквозь мягкие облака после дождя.	Замок Кэрю.
Л.	День, очень ясный, после дождя. Несколько облаков все еще на горизонте. Мертвый штиль.	Салташ.
Ф.	Полдень безоблачного дня, с жарой.	Меркурий и Аргус. Oberwesel. Nemi.

ДОБРЫЙВЕЧЕР.

эффекты.		названия картинок.
Л.	За час до захода солнца. Безоблачно.	Замок Трематон.
Ф.	За полчаса до захода солнца. Легкие облака. Туманный воздух.	Озеро Альбано. Флоренция.
Ф.	Через четверть часа после захода солнца. Поднимается туман. Легкая перисть.	Свидание Гора Куиети.
Л.Ф.	За десять минут до захода солнца. Совершенно безоблачно.	Дарем.
Ф.	В тот же час. Бурные брызги освещенного дождевого облака.	Пруды Соломона. Невольничий корабль.
Ф.	За пять минут до захода солнца. Небо покрыто подсвеченными перистыми облаками.	Погода темная. Наполеон. Различные виньетки.
Лос-Анджелес	В тот же час. Безмятежное небо. Восходит полная луна.	Кенилворт.
Ф.	Заход солнца. Отдельные легкие перистые облака и прозрачный воздух.	Амбуаз.
Л.	В тот же час. Безоблачно. Новолуние.	Труа.
Лос-Анджелес	В тот же час. Тяжелые грозовые тучи. Восход Луны.	Первая виньетка. Приятные воспоминания.
Л.Б.	Солнце только что зашло. Небо затянуто облаками. Заход новой луны.	Кодебек.
Лос-Анджелес	Солнце зашло через пять минут. Густые сумерки с грозовыми облаками. Восход полной луны.	Дикая местность Энгеди. Ассос.
Лос-Анджелес	В тот же час. Безмятежно, с легкими облаками.	Монтьян.
Лос-Анджелес	В тот же час. Безмятежно. Новолуние.	Пирамида Кая Цестия.
Л.Б.	Солнце на четверть часа село. Безоблачно.	Замок Блуа.
Лос-Анджелес	Солнце уже полчаса как село. Легкая перисть.	Клермонт.
Ф.	В тот же час. На море мертвый штиль. Новолуние	Коуз.

и вечерняя звезда.

Г. Солнце село через три четверти часа. Луна пробивается сквозь грозовые тучи над тяжелым морем.

Фолкстон.

НОЧЬ.

эффекты.

названия картинок.

Г. Через час после захода солнца. Луны нет. Свет факелов.

Сен-Жюльен.
Экскурсии.

Г. В тот же час. Восход луны. Огонь из печей.

Дадли.

Лос-Анджелес В тот же час, с грозовыми облаками. Восходит луна.

Нант.

Л. В тот же час, при свете ракет и огня.

Джюльетта и ее няня.

Ф. Полночь. Безлунная, с маяками. В тот же час, при свете костра.

Calais.
Сожжение здания парламента.

Ф. То же самое. Полная луна. Чистый воздух с нежными облаками. Маяки.

Башни Геве.

Г. То же самое, с пожарами, дымом битвы и бурей.

Ватерлоо.

Ф. То же самое. Лунный свет сквозь туман. Здания, освещенные изнутри.

Виньетка. Остров Святого Герберта.

Г. То же самое. Полная луна с ореолом. Легкие дождевые облака.

Сен-Дени.

Ф. Полная луна. Совершенно безмятежно. Небо, покрытое белыми перистыми облаками.

Олнвик. Виньетка Риалято и Мост вздохов.

РАЗДЕЛ IV.

ПРАВДЫ ЗЕМЛИ.

ГЛАВА I.

ОБЩЕЙ СТРУКТУРЫ.

Под правдой о земле мы подразумеваем точное отображение фактов и форм голой земли, рассматриваемой как полностью лишенная растительности, под какой бы маскировкой или под какими бы то ни было условиями. § 1. Первые законы организации земли и их значение в искусстве. изменение ландшафта может вызвать. Земля для пейзажиста - то же, что обнаженное человеческое тело для историка. Рост растительности, действие воды и даже облаков на него и вокруг него в такой же степени подчинены его формам, как складки одежды и выпадение волос - анатомическим изменениям животного. Эта анатомия не всегда так скрыта, но во всех возвышенных композициях, будь то природы или искусства, она должна быть видна в своей обнаженной чистоте. Законы организации земли отчетливы и неизменны, как законы животного мира, проще и шире, но столь же авторитетны и нерушимы. Их результаты могут быть достигнуты без знания внутреннего механизма; но именно по этой причине незнание их является более постыдным, а нарушение их - более непростительным. Они являются в пейзаже основой всех других истин — следовательно, наиболее необходимыми, даже если сами по себе они не были привлекательными; но они столь же прекрасны, сколь и существенны, и всякий отказ художника от них должен заканчиваться уродством, поскольку начинается с лжи.

То, что такой отказ постоянен и тотален в работах старых мастеров, ускользнуло от внимания только благодаря людям § 2. То незначительное внимание, которое обычно уделяется им. Их тщательное изучение современными художниками. в целом разбирающимися в искусстве, немногие провели достаточно времени в горных странах, чтобы осознать достоверность законов анатомии холмов; и потому, что немногие, даже из тех, кто обладает такими возможностями, когда-либо думали об обычной земле под своими ногами, как о чем-то, обладающем определенной формой или управляемом незыблемыми принципами. То, что такая заброшенность имела место, неудивительно после того, что мы видели об их верности небу. От тех художников, которые изо дня в день могли так ложно изображать то, что всегда было у них перед глазами, хотя это должно было стать одной из самых важных и привлекательных частей их картины, едва ли можно ожидать правдивой передачи того, что они могли видеть лишь частично и с интервалами, и того, что должно было быть только на их картине голубой линией на горизонте или ярким пятном под ногами их фигур.

Что таково должно быть все пространство, отведенное старыми пейзажистами самым великолепным явлениям природы; что единственными следами тех Апеннин, которые в "прогулках Клода по выступу Пинциана" навсегда ограничили его горизонт своей лазурной стеной, должны быть на его картинах холодные белые очертания на предельной для него скромной дистанции; и что пребывание Сальватора среди их твердынь должно было научить его укрывать своих бандитов лишь такими жалкими обрывками скал, какие альпийский поток мог бы обрушить перед ним, как ледяной поток. пенопластовый шар, хотя он действительно может вызвать наше удивление, возможно, когда мы увидим, как исполнены эти небольшие пассажи, станет скорее предметом поздравлений, чем сожаления. Это могло бы, действительно,

сократить наш труд в исследовании горной правды, если бы современные художники не были настолько обширны, всесторонни и многочисленны в своих горных рисунках, что вынуждают нас, чтобы составить хоть малейшую оценку их знаний, углубляться в изучение каждого разнообразия горных пейзажей. Сначала мы получим некоторое общее представление о широкой организации больших масс, а затем разберем эти массы на части, пока не дойдем до осыпающейся почвы на переднем плане.

Горы для остальной части тела земли - то же самое, что сильное мускульное действие для тела человека. Мышцы и сухожилия его анатомии описаны в § 3. Общее строение земли. Холмы - это его действие, равнины - его покой. гора, созданная с яростной и конвульсивной энергией, полная экспрессии, страсти и силы; равнины и нижние холмы - это покой и непринужденное движение тела, когда его мышцы дремлют и скрыты под линиями его красоты, но при этом управляют этими линиями в каждой их волнистости. Таким образом, это первый великий принцип истины земли. Дух холмов - действие; дух низин - покой; и между ними можно найти все разнообразие движения и покоя; от бездеятельной равнины, спящей, как небесный свод, с городами вместо звезд, до огненных вершин, которые с вздымающейся грудью и ликующими конечностями, с облаками, ниспадающими, как волосы, с их ярких лбов, поднимают свои гигантские руки к Небесам, говоря: "Я живу вечно!"

Но есть такая разница между действием земли, § 4. Горы выступают из-под равнин и являются их опорой. и действием живого существа, что, в то время как напряженная конечность оставляет следы своих костей и сухожилий сквозь плоть, возбужденная земля полностью сбрасывает плоть, и ее кости выходят из-под нее. Горы - это кости земли, их высочайшие вершины неизменно представляют собой те части ее анатомии, которые на равнинах погребены под двадцатью пятью тысячами футов твердой толщи сверхпрочного грунта и которые вырастают в горных хребтах огромными пирамидами или клиньями, сбрасывая с себя с каждой стороны свой земной покров. Массивы нижних холмов уложены поверх и по бокам от них, подобно массивам боковой каменной кладки, прилегающим к каркасной арке недостроенного моста, за исключением того, что они поднимаются к центральному гребню и опираются на него; и, наконец, на склонах этих нижних холмов разбросаны ровные слои посыпанного гравия, песка и глины, которые образуют протяженность шампейна. Итак, вот еще один великий принцип истины земли, гласящий, что горы должны возвышаться из-под всего и быть опорой для всего; и что все остальное должно быть возложено на их плечи, гряда за горой, причем равнины должны быть самыми высокими. Этой истине противоречит любая видимость того, что холмы насаждаются на равнинах или строятся на них. И это правда не только о земле в больших масштабах, ибо каждый незначительный камень (в нужном положении) выступает из почвы вокруг нее, как остров из моря, поднимая землю рядом с собой, подобно волнам, бьющимся о его бока.

Поскольку таково строение каркаса земли, следует помнить, что любая почва вообще, где бы она ни находилась § 5. Строение самих равнин. Их идеальный уровень, когда они осаждаются спокойной водой. накоплено в большем количестве, чем достаточно для питания мха желтофиоли, это произошло либо за счет прямого переноса воды, либо под направляющим влиянием и силой воды. Все пригодные для возделывания равнины представляют собой отложения какого—либо вида воды — некоторые из быстрых и мощных течений, оставляющих на их почве широкие берега и бороздчатые хребты, - другие, и это почти неизменно происходит в горных районах, - это медленные отложения из тихого озера в горной котловине, которое

постепенно заполняется почвой, приносимой в него ручьями, и эта почва, конечно, в конце концов остается распределенной точно на уровне поверхности бывшего озера, такой же ровной, как сама тихая вода. Поэтому мы постоянно встречаемся с равнинами в горных районах, которые заполняют впадины холмов таким же совершенным и безупречным уровнем, как вода, и из которых по краям поднимаются крутые скалы с таким же незначительным предварительным нарушением или указанием их формы внизу, как и на берегу тихого озера. Каждая дельта — а она есть в верховьях каждого озера в каждом горном районе — является примером этого. Скалы в Альторфе уходят под равнину, оставленную озером, под таким же острым углом, как и в само озеро рядом с часовней Телль. Равнина Арве у Салленша так резко обрывается холмами на юго-востоке, что я видел человека, спящего, прислонившись спиной к горе и вытянув ноги на равнину; склон, на котором лежала его спина, возвышался над ним на 5000 футов, а ложе для его ног простиралось перед ним на пять миль. На расстоянии эти поля кажутся глубокими, синими, нетронутыми водами, в то время как могучие холмы вокруг них вырываются из-под них, бушуя и переворачиваясь, как бурное море. Долины Мейрингена, Интерлахена, Альторфа, Салленша, Сен-Жан-де-Морьен; сама великая равнина Ломбардии, видимая из Милана или Падуи, под Альпами, Эуганейскими горами и Апеннинскими; Кампо Феличе под Везувием — вот лишь несколько из тысячи примеров, которые должны сразу прийти на ум каждому путешественнику.

Теперь пусть читатель откроет "Италию" Роджерса на семнадцатой странице и посмотрит на заглавную виньетку с изображением битвы при Маренго. Это не нуждается в комментариях. Это не может не сопровождаться, § 6. Иллюстрировано "Маренго" Тернера. После всего сказанного возникает мгновенное убеждение, что Тернер такой же геолог, как и художник. Это краткое изложение всего, что мы говорили, и краткое изложение настолько отчетливое и ясное, что без каких-либо подобных объяснений оно должно было бы произвести на ум впечатление от таких фактов — о понижении холмов под равниной, о совершенном уровне и покое этой последней, заключенной в их объятиях, и о бурном действии возникающих вершин.

Мы находим, в соответствии с этим ее внутренним строением, которое, я полагаю, с помощью Тернера, теперь вряд ли может быть понято неправильно, что землю можно рассматривать как разделенную на три § 7. Общие подразделения образования, вытекающие из такого расположения. План исследования. Великие классы формаций, которые геология уже назвала в нашу честь. Первичные — горные породы, которые, хотя и находятся ниже всех остальных, поднимаются, образуя центральные вершины или внутренние ядра всех горных хребтов. Вторичные — породы, которые залегают в слоях над ними и которые составляют большую часть всего горного пейзажа. Третичный уровень — легкие слои песка, гравия и глины, которые разбросаны по всей поверхности, образуя равнины и пригодную для обитания человека территорию. Исследуя истинность искусства, мы сочтем удобным принять, с небольшими изменениями, геологическое расположение, принимая во внимание, во-первых, формирование и характер самых высоких или центральных вершин; затем общую структуру более низких гор, включая в это подразделение те, которые состоят из различных сланцев, которые геолог назвал бы первичными; и, наконец, мелочи и наиболее тонкие особенности слоев этих холмов, когда они находятся настолько близко, что становятся объектами переднего плана, и структуру обычной почвы, которая обычно образует большее пространство переднего плана художника. Следовательно, наша задача будет разделена на три части — исследование центральных гор, внутренних гор и переднего плана.

ГЛАВА II.

ИЗ ЦЕНТРАЛЬНЫХ ГОР.

Из того, что гора является самой высокой в своей группе, не всегда следует, что на самом деле она относится к центральному хребту. § 1. Сходный характер центральных вершин во всех частях света. Юнгфрау превосходит по высоте только горы Шрекхорн и Финстер-Аархорн, в цепь которых она входит; но это полностью второстепенная гора. Но центральные вершины обычно самые высокие и могут рассматриваться как главные компоненты всех горных пейзажей в заснеженных регионах. Поскольку во всех странах они состоят из одних и тех же скал, их внешний характер везде одинаков. Его основные положения заключаются в следующем.

Их вершины почти всегда представляют собой либо пирамиды, либо клинья. Купола могут быть образованы наложенным снегом или § 2. Их расположение в виде пирамид или клиньев, разделенных вертикальными трещинами. Кажется, что они образованы непрерывным контуром острого гребня, если смотреть поперек, с обрывом для зрителя; но где бы ни появлялась скала, самым верхним концом этой скалы будет крутой острый гребень или острая точка, очень редко представляющая собой даже пологий склон с какой-либо из ее сторон, но обычно недоступная, если не покрыта снегом.

Эти пирамиды и клинья разделяются вертикально или почти вертикально, образуя гладкие грани скалы, либо перпендикулярные, либо с очень крутым наклоном, которые, по-видимому, прислонены к центральному клину или вершине, как доски, прислоненные вертикально к стене. Их поверхности почти параллельны; трещины на них вертикальные, и срезают их плавно, как края профилированных досок. Часто группы этих досок, если можно так их назвать, поднимаются выше, чем те, что находятся между ними и центральным гребнем, образуя отдельные гребни, наклоняющиеся к центральному. Доски прорезаны поперечно, иногда изящными криволинейными бороздками; иногда прямыми бороздками, которые обычно параллельны склону одной из сторон пика, в то время как основное направление досок или листьев параллельно направлению другой стороны или указывает прямо на его вершину. Но *универсальный* закон разрушения таков: во—первых, он чистый и острый, с идеально гладкой поверхностью и идеально острыми краями у всех трещин; во-вторых, каждая трещина имеет крутой наклон, и горизонтальная линия или линия, приближающаяся к ней, невозможна, за исключением некоторого поворота кривой.

Следовательно, при любом освещении эти пики видны отмеченными резкими и очерченными тенями, указывающими на квадрат § 3. Образующие группы скал, напоминающие артишок или розу. края досок, из которых они сложены, тени которых иногда вертикальны, указывая на вершину; но чаще параллельны одной из сторон пика и пересекаются вторым рядом, параллельным другой стороне. Там, где произошел сильный распад, пик часто окружен группами более низких гребней или пиков, похожих на листья артишока или розы, которые, очевидно, являются неотъемлемой частью великой вершины; но отступают от нее, как если бы это был распускающийся цветок, распускающий свои листья один за другим.

Теперь, если бы я читал лекцию по геологии и искал какие-нибудь средства дать возможно более точное представление о внешнем виде, вызванном этой структурой первичного§ 4. Точное изложение этих фактов дано Тернером в его книге "Альпы на рассвете". холмы, я должен отбросить свои геологические очерки в сторону и взять "виньетку Альп на рассвете" Тернера. После того, что было сказано, одного взгляда на это будет достаточно. Обратите внимание на изысканное решение, с которым край самой верхней планки большого пика обозначен его четкой темной стороной и резкой тенью; затем подъем второго низкого гребня на его стороне, только чтобы снова спуститься точно по той же линии; две трещины этого пика, одна указывает на его вершину, другая строго параллельна большому склону, который спускается к солнцу; затем острый белый *эгюиль* справа с большой трещиной от его вершины, строго прямоугольной, как отмечено ниже, где на ней лежит другой край скалы. . Но это еще не все; черная скала на переднем плане в равной степени является частью массива, ее главный склон параллелен склону горы, и все ее трещины и линии наклонены в том же направлении; и, чтобы еще более убедительно дополнить массу свидетельств, у нас есть темная масса слева, сочлененная абсолютно правильными линиями, такими параллельными, как если бы они были проведены линейкой, указывающими вершины двух из этих огромных плит, указывающих, согласно всеобщей тенденции, на большой хребет, и пересеченная параллельными ему трещинами. На всем протяжении горы не видно ни одной горизонтальной линии, ни подхода к ней. Это не может быть случайностью — это не может быть композицией — это может быть некрасиво — возможно, природа очень неправа, что ведет себя так параллельно, и очень неприятно, что она такая прямая; —но это *есть* природа, восхищаемся мы ею или нет.

На иллюстрации с виньеткой для Жаклин у нас есть еще одна серия вершин, структура которых менее развита из-за их удаленности, но одинаково четкая и достоверная во всех точках, насколько это возможно§ 5. Виньетка Анд и другие. в том виде, в каком она дана. Но виньетка Аосты в Италии, пожалуй, более поразительна, чем любая другая, которую можно было бы назвать за ее передачу совершенного параллелизма более низких вершин с широкими линиями массива, который они составляют; и виньетка Анд, вторая в Кэмпбелле, за ее указание на множество вертикальных и дощатых грядок, расположенных почти как листья цветка. Особенно это последнее, одно из самых благородных, самых верных, самых научных утверждений о форме гор, которые когда-либо делал даже Тернер, не оставляет больше поводов для высказываний или сомнений.

Итак, всякий раз, когда эти огромные вершины, возвышающиеся от 12 000 до 24 000 футов над уровнем моря, образуют часть чего-либо похожего на ландшафт, то есть всякий раз, когда зритель созерцает их с местности§ 6. Необходимое расстояние и, следовательно, эффект растительности с воздуха на все такие горы. или даже с любого расстояния, с которого возможно получить нечто вроде обзора всей их массы, они должны находиться от него на таком большом расстоянии, чтобы стать воздушными и расплывчатыми во всех своих деталях. Их вершины и все те более высокие массивы, о характере которых мы говорили, никоим образом не могут быть ближе к нему, чем на двенадцать-пятнадцать миль; чтобы подойти к ним ближе, он должен подняться — должен покинуть область растительности и должен ограничить свой обзор частью, и притом очень ограниченной, горы, на которую он взбирается. Следовательно, всякий раз, когда эти горы видны поверх чего-либо, похожего на растительность, или видны всей массой, они, *должно* быть, находятся на большом расстоянии. Большинство художников отнеслись бы к горизонту на расстоянии пятнадцати миль так, как если бы это был простой воздух; и хотя большая прозрачность верхнего слоя воздуха позволяет видеть высокие

вершины с необычайной отчетливостью, все же они ни при какой возможности не могут получить темные или глубокие тени или интенсивный темный рельеф на фоне света. Они могут быть четкими, но слабыми они должны быть, и их главной и преобладающей характеристикой, отличающей их от других гор, является отсутствие видимой твердости. Они поднимаются в утреннем свете скорее как резкие тени, отбрасываемые в небо, чем на твердую землю. Их сияние чистое, розовое и похоже на облако - их тени прозрачны, бледны и переливаются, и часто их невозможно отличить от окружающего воздуха, так что вершина горы видна на небе только благодаря хлопьям неподвижного огня.

Теперь позвольте мне еще раз спросить, хотя я уже достаточно устал от вопросов, есть ли у нас записи о чем-либо подобном в работах старых мастеров? Ни на одной существующей картине нет никаких следов § 7. Полное отсутствие какой-либо передачи их явлений в древнем искусстве. ни малейшей попытки изобразить высокие горные цепи; а что касается такого изображения их форм, которое мы нашли у Тернера, то с таким же успехом мы могли бы поискать их у китайцев. Очень может быть, что все это было совершенно правильно, — очень может быть, что эти люди проявили самый утонченный вкус, самое безошибочное суждение, наполнив свои картины кротовыми холмами и кучами песка. Весьма вероятно, что иссохшие и ядовитые берега Авернуса, песок и зола Кампаны - вещи гораздо более возвышенные, чем Альпы; но все же какая это ограниченная правда, если это вообще правда, когда на протяжении последних пятидесяти страниц мы указываем факт за фактом, сцену за сценой в облаках и холмах (и не отдельные факты или сцены, а большие и важные их группы), и все же нам нечего сказать, когда мы переходим к старым мастерам; но "их здесь нет". И все же это то, что мы так постоянно слышим под названием живописи "общего" характера.

Хотя, однако, у старых мастеров нет и следа каких-либо попыток изобразить атрибуты более высоких гор, видимых вблизи, мы не совсем остались без § 8. Характер изображений Альп на расстояниях Клода. свидетельство того, что они думали о них как об источниках света на предельном расстоянии, как, например, на картине известного Клода в нашей Национальной галерее "Женитьба Исаака и Ребекки". У меня нет ни малейшего сомнения в том, что это самая отвратительная копия; ибо во всей картине нет ни единого штриха или линии даже приличной живописи; но поскольку знатоки считали ее Клодом, поскольку она была выставлена в нашей Галерее для Клода, и поскольку люди восхищаются ею каждый день для Клода, я могу, по крайней мере, предположить, что в ней есть те качества Клода, которые обычно вызывают восхищение публики, хотя она не обладает ни одним из тех, которые иногда дают ему право на нее; и я так рассуждал и буду продолжать рассуждать об этом, особенно с уважением к фактам формы, которые не могли быть сильно изменены переписчиком. Вдалеке от этой картины (а также на картине "Синон перед Приамом", которая, я почти не сомневаюсь, по крайней мере частично оригинальна, и центральная группа деревьев которой является очень благородным произведением живописи) находится что-то белое, что, я полагаю, должно быть предназначено для снежной горы, потому что я не вижу, чтобы это было § 9. Их полное отсутствие величины и расстояния с воздуха. вполне может быть предназначено для чего-либо другого. Теперь ни одна гора достаточной высоты, чтобы быть покрытой таким вечным снегом, ни при какой возможности не может опускаться так низко над горизонтом, как это "нечто" Клода, если только оно не находится на расстоянии от пятидесяти до семидесяти миль. На таких расстояниях, хотя очертания неизменно резкие до крайности, все же все условия воздушной перспективы, слабость тени и отсутствие света, которые я описал как характерные для Альп, расположенных в пятнадцати милях отсюда, проявляются, конечно, в тройной степени; горы поднимаются из-за

горизонта подобно прозрачным пленкам, отличимым от тумана только своими чрезмерно острыми краями и яркими вспышками внезапного света; они столь же неведущественны, как и сам воздух, и благодаря этой воздушности поражают своими огромными размерами, в гораздо большей степени на этих огромных высотах. расстояния, чем даже при возвышении над головой зрителя. Теперь я спрашиваю непредвзятого наблюдателя, есть ли хоть малейший след усилия достичь — есть ли самая жалкая, самая презренная тень достижения Клодом такого эффекта? Кажется ли, что эта белая штука на горизонте находится в семидесяти милях от нас? Она слабая, или исчезает, или ее нужно искать глазом, прежде чем ее можно будет обнаружить? Она кажется высокой? выглядит ли это большим? выглядит ли это впечатляюще? Вы не можете не чувствовать, что на этом горизонте нет и следа какой-либо истины; и что, какой бы художественной она ни была, придавая блеск расстоянию (хотя, насколько у меня есть какие-либо ощущения в этом вопросе, она придает только холодность), в той самой отрасли искусства, на которой главным образом зиждется репутация Клод, это воздушная перспектива, бросающая вызов природе в самых ее зудах.

Но на этой несчастливой дистанции случаются неудачи и похуже. Воздушная перспектива не имеет первостепенного значения, потому что природа сама нарушает свои законы, и притом дерзко, § 10. И нарушение определенной формы. никогда в подобном случае перед нами не было; но есть некоторые законы, которые природа никогда не нарушает — ее законы формы. Ни одна гора никогда не поднималась до уровня вечных снегов без бесконечного разнообразия форм. Его основание построено из сотни небольших гор, и от них сходящимися хребтами отходят огромные контрфорсы к центральному пику. Из этого правила нет исключения; ни одна гора высотой 15 000 футов никогда не поднималась без такой подготовки и разнообразных работ. Следовательно, на расстоянии, когда цепи таких вершин видны сразу, разнообразие форм абсолютно океаническое; и хотя вблизи можно обнаружить обширные и простые массивы, состоящие из линий, которые тянутся непрерывно на тысячу футов или более, физически невозможно, когда эти массивы отброшены на семьдесят миль назад, иметь простые очертания, ибо тогда эти крупные объекты становятся просто зазубринами и буграми и нагромождаются друг на друга в бесконечной путанице. Чтобы получить простую форму на расстоянии семидесяти миль, потребовались бы непрерывные горные линии на протяжении многих лиг; а это, повторяю, физически невозможно. Следовательно, эти горы Клод, не имеющие никаких признаков крутых вертикальных вершин, которые, как мы показали, являются характерной чертой центральных хребтов, имеющие мягкие края вместо решительных, простые формы (по одной линии на равнину с каждой стороны) вместо разнообразных и изломанных, и окрашенные в грубый необработанный белый цвет, в котором нет ни прозрачности, ни пленчатости, ни воздуха, вместо того, чтобы возвышаться в переливчатой таинственности, которая неизменно характеризует далекие снега, имеют формы и цвета куч мела в печи для обжига извести, а не Альп. Они лишены энергии, высоты, дистанции, величественности и разнообразия и являются работой человека, будь то Клод или нет, у которого не было ни чувства природы, ни знания искусства.

Я не стал бы, однако, настаивать на недостатках этой картины, § 11. Даже в его лучших работах. полагая, что это копия, если бы я когда-нибудь видел, даже в его самых подлинных работах, крайнюю дистанцию Клода от любого из основных персонажей природы. Но хотя на его лучших картинах мы всегда имеем прекрасное изображение *воздуха*, которого в копии, лежащей перед нами, совершенно не хватает, реальные черты экстремальной горной дали одинаково игнорируются или оклеветываются во всех. Между нами и ним действительно есть

воздух, но десять миль, а не семьдесят миль пространства. Давайте немного внимательнее понаблюдаем за действиями природы в таких случаях.

Множественность форм, которая, как я показал, необходима в контуре, не менее ощутима в основной массе. Ибо во всех обширных горных цепях есть пять или шесть боковых цепей, разделенных § 12. Еще одна иллюстрация отдаленного характера горных цепей. Глубокими долинами, которые возвышаются между зрителем и центральным хребтом, показывая их вершины одна над другой, волна за волной, пока взгляд не возвращается к самым слабым и высоким формам главной цепи. Эти сменяющие друг друга хребты, а я говорю сейчас не только об Альпах, но и о горах вообще, даже на высоте 3000 футов над уровнем моря, проявляются на большом расстоянии просто как вертикальные тени с очень резкими очертаниями, отличающиеся друг от друга большей интенсивностью, в зависимости от их близости. Глаз с огромным трудом может различить в них какую-либо твердость или округлость; огни и оттенки твердой формы одинаково теряются в синеве атмосферы, и гора видна только как плоская пленка с острыми краями, множество слоев которой пересекаются и перекрывают друг друга, разделенные большей тусклостью удаляющихся масс. Это самая простая и легко имитируемая композиция из всех возможных, и все же, как в природе, так и в искусстве, она выражает расстояние и размер таким способом, который иначе был бы совершенно недостижим. Ибо, таким образом, поскольку вся масса одной горы имеет только один оттенок, малейшая возможная разница в оттенке послужит полному отделению ее от другой, и, таким образом, можно сделать очевидными десять или двенадцать расстояний, когда самое темное и ближайшее - воздушно-серое, такое же слабое, как небо; и красота такого расположения, выполненного так, как это предусмотрено природой, в высшей степени, возможно, является самой поразительной чертой, связанной с горным пейзажем: вы никогда, ни при каких обстоятельствах, не § 13. Их чрезмерная кажущаяся прозрачность. воспринимайте на предельном расстоянии что-либо похожее на твердую форму или выступ холмов. Каждая из них представляет собой мертвую, плоскую, перпендикулярную пленку или тень с острым краем, наиболее темным на вершине и теряющимся при спуске, и примерно одинаково темным независимо от того, обращена она к свету или от него; и из этих последовательных горных пленок у вас, вероятно, будет полдюжины, одна за другой, все они с совершенной четкостью демонстрируют каждую пропасть и вершину в очертаниях, и ни одна из них не имеет ни малейшего следа твердости, а, напротив, выглядит настолько совершенно прозрачной, что, если случится так, как я часто наблюдал, что ближний конический холм встречается со своей вершиной, то разделение между ними будет таким же очевидным. две отдаленные вершины, так что правый склон ближайшего холма образует видимое продолжение правого склона левого дальнего холма, и *наоборот*, невозможно избавиться от впечатления, что одна или более отдаленные вершины видны *сквозь* другую.

Я могу указать в качестве иллюстрации этих фактов на гравюры двух рисунков, изображающих точно такую же цепь отдаленных холмов, — Стэнфилдский § 14. Иллюстрировано работами Тернера и Стэнфилда. Острова Борромео последнего. Острова Борромео, с Сен-Готардом вдалеке, и Тернерс-Арона, также с Сен-Готардом вдалеке. Я далек от мысли указывать на первую из этих табличек как на какой-либо пример могущества Стэнфилда или затрагивающий его репутацию; это неудачный рисунок, убитый гравером, и он столь же далек от того, чтобы быть характерным для Стэнфилда, как и от того, чтобы походить на природу, но это как раз то, чего я хочу, проиллюстрировать конкретную ошибку, о которой я говорю; и я предпочитаю показывать эту ошибку там, где она случайно присутствует в работах действительно великого

художника, стоящего там в одиночестве, чтобы указать на нее там, где ее путают с другими ошибками и фальшивками в работах рук низшего уровня. Первая из этих табличек является примером всего, чем расстояние до холма не является, а вторая - всего, чем оно является. На первом мы видим горы, покрытые пятнистыми огнями, которые, будучи одинаковой интенсивности, как вблизи, так и вдали, смешивают все расстояния воедино; в то время как глаз, видя, что свет падает так, что придает деталям твердую форму, но не находя ничего, кроме безвкусных и бесформенных пространств, отображаемых им, вынужден предположить, что все тело холма одинаково однообразно и лишено характера; и эффект от этого ничуть не более впечатляющий и приятный, чем от группы песчаных куч, размытых до однородности недавним дождем.

Сравните с этим расстояние до Тернера в Ароне. Здесь совершенно невозможно сказать, в какую сторону падает свет на § 15. Тернерова Арона.отдаленные холмы, за исключением слегка увеличенного решения их обращенных к нему краев, но наибольшее внимание уделяется тому, чтобы эти края были четкими, но полными градаций и идеально правильными по характеру формы. Тогда вся остальная часть горы становится неразличимой дымкой, и, все более и более решительно накладывая эти края друг на друга, Тернер дал нам между правой частью картины и снегом пятнадцать отчетливых расстояний, но каждое из этих расстояний само по себе трепещущее, изменчивое и наводящее на мысль о подразделении на бесчисленное множество. Кое-что из этого прослеживается даже на гравюре, и все основные символы нанесены идеально четко. Я думаю, что даже наименее опытный глаз едва ли может не почувствовать истинность этого расстояния по сравнению со Стэнфилдом. В последнем случае глаз получает что-то от формы и поэтому удивляется, что больше ничего не видит; следовательно, у него создается впечатление холмов на отчетливо видимом расстоянии, неразличимых из-за недостатка света или тусклой атмосферы; и эффект, конечно, заключается в малости пространства при недостаточном освещении и густоте воздуха. У Тернера глаз не улавливает сути и удивляется, что видит так много очертаний; таким образом, создается впечатление гор, слишком далеких, чтобы их можно было когда-либо отчетливо разглядеть, которые становятся четкими благодаря яркости света и чистоте атмосферы; и, следовательно, возникает эффект необъятности пространства при интенсивности света и кристальной прозрачности воздуха.

Эти истины неизменно приводятся в каждом из "расстояний Тернера", то есть мы всегда имеем в виду два основных § 16. Предельное расстояние между крупными объектами всегда характеризуется очень четкими очертаниями. факты, вынужденные привлечь наше внимание; прозрачность, или пленчатость массы, и чрезмерная острота граней. И я хочу особо подчеркнуть эту остроту грани, потому что это не случайная или изменчивая привычка природы; это неизменная характеристика всех очень больших расстояний. Совершенно ошибочно полагать, что нечеткие или плавящиеся линии характерны для удаленных *крупных* объектов; они могут быть такими, как было замечено ранее (раздел II. Глава IV. § 4), когда фокус глаза не приспособлен к ним; но когда глаз действительно направлен вдаль, плавящиеся линии характерны только для густого тумана и испарений между нами и объектом, а не для удаления объекта. Если в очертаниях предмета есть характер, например, у дерева или замшелого камня, то чем дальше он удаляется от нас, тем четче становятся очертания всей массы, хотя при этом отдельные детали, составляющие характер, будут путаться, как описано в той же главе. Дерево в пятидесяти ярдах от нас, взятое как единое целое, имеет мягкие очертания, потому что листья и промежутки между ними оказывают некоторое воздействие на глаз. Но поставьте его на расстоянии десяти миль от неба, и его очертания будут настолько четкими, что вы не сможете

отличить его от скалы. На горе Мон-Салев, примерно в пяти милях от Женевы, растут три дерева, которые из города, поскольку они стоят на гребне холма, четко вырисовываются на фоне неба. Самый зоркий глаз в мире не смог бы отличить их от камней. Таким образом, в горах, расположенных в пяти или шести милях отсюда, кустарники, вереск и неровности неровной земли и скал все еще оказывают некоторое воздействие на глаз и, смешиваясь, как описано выше, смягчают очертания. Но пусть гора находится в тридцати милях от нас, и ее край будет острым, как нож. Пусть он, как в случае с Альпами, находится в семидесяти или восьмидесяти милях от нас, и хотя он стал настолько слабым, что утренний туман не так прозрачен, его очертания будут неподражаемы из-за чрезмерной резкости. Таким образом, характерной чертой экстремальной дистанции всегда является чрезмерная острота острия. Если вы смягчаете свои очертания, вы либо помещаете туман между собой и объектом и, поступая таким образом, уменьшаете расстояние, поскольку невозможно видеть сквозь туман так же далеко, как сквозь прозрачный воздух; или, если вы сохраняете впечатление прозрачного воздуха, вы приближаете объект к наблюдателю, пропорционально уменьшаете его размер, и если воздушные цвета, чрезмерная голубизна и т.д. Сохраняются, это представляется невозможным.

Возьмите дистанцию Клода (в № 244, галерея Далвич)^[53] на §17. Не хватает этого решения в Клоде. справа от рисунка. Он такой же чистый голубой, как и всегда, когда его доставали с поддона, уложенный толстым слоем; сквозь него ничего не видно, в нем нет ни малейшего следа прозрачности или пленчатости, а его края мягкие и тупые. Следовательно, если это относится к ближним холмам, синий цвет невозможен, а отсутствие деталей невозможно при ясной атмосфере, передаваемой через всю картину. Если речь идет о предельном расстоянии, то тупой край невозможен, а непрозрачность невозможна. Я не знаю ни одного направления итальянской школы, к которому то же самое наблюдение не было бы полностью применимо, за исключением, возможно, одного или двух произведений Николя Пуссена. Они всегда предполагают, при любых предположениях, по крайней мере, две невозможности.

Вряд ли мне нужно особо упоминать еще какие-либо работы Тернера, потому что в § 18 нет ни одной из его горных дистанций. Вечное воспроизведение этого Тернером. которому эти факты не являются полным примером. Взгляните на последнюю виньетку — "Прощание" в "Италии" Роджерса; обратите внимание на чрезмерную резкость всех краев, почти переходящих в линии, на расстоянии, в то время как на переднем плане едва ли есть одна решающая грань. Посмотрите на отдаленные холмы в Данстаффнедже, Гленко и Лох-Ахрей (иллюстрации к Скотту), на последнем из которых левая сторона Бенвенью на самом деле отмечена темной линией. На самом деле, обычный способ Тернера выполнять эти пассажи совершенно очевиден во всех его рисунках; не часто мы встречаем очень широкую черту влажного цвета в его готовых работах, но на таких расстояниях, как мы ранее видели в отношении его теней, весь эффект, очевидно, был придан чертой очень влажного бледного цвета, вероятно, перевернутой бумагой вверх дном, так что на вершине горы можно было оставить очень твердый край, когда краска высыхала. И в битве при Маренго мы обнаруживаем, что принцип зашел так далеко, что дает не более чем фактический контур для изображения предельного расстояния, в то время как все остальные холмы на картине отчетливо темнее всего по краю. Эта плита, хотя и грубо выполненная, все же является одной из самых благородных иллюстраций характера и величины гор, существующих на сегодняшний день.

Итак, таковы основные характеристики высочайших вершин и предельных расстояний всех холмов, что касается форм § 19. Воздействие снега, насколько оно изучено несовершенно. речь идет только о самих скалах и, особенно, об их воздушной видимости. Однако следует учитывать еще один момент — изменение их формы, вызванное выпадением снега.

Изображения зимних пейзажей почти так же распространены, как лунный свет, и обычно выполняются художниками того же уровня, то есть самыми неспособными; удивительно легко изобразить луну в виде белой пластины на черном фоне или нацарапать белые ветви на облачном небе. Тем не менее, среди фламандских картин можно найти несколько ценных изображений зимы, а также несколько искусных произведений современного искусства, как, например, у Ханта и Де Вина. Но все подобные усилия заканчиваются одним лишь эффектом, и я никогда, ни в одном случае не видел снежного *венка*, не скажу тщательно, но даже прилично нарисованного.

В области неорганической природы я сомневаюсь, что можно найти какой-либо объект более совершенной красоты, чем свежий, глубокий снежный сугроб, видимый при теплом освещении.^[54] Его изгибы непостижимо совершенны и изменчивы, его поверхность и прозрачность одинаково изысканны, его светотень отличается неисчерпаемым разнообразием и неповторимой отделкой, тени четкие, бледные и небесного цвета, отраженный свет интенсивный и многочисленный, смешанный с приятными переливами проходящего света. Ни одна рука смертного не может приблизиться к его величию или прелести, и все же с помощью осторожности и умения можно, по крайней мере, показать драгоценность его форм и передать природу его света и тени; но этого никогда не пытались сделать; это могли бы сделать только художники чрезвычайно высокого ранга, а в ощущении снега в обычном пейзаже есть что-то такое, что таким людям не нравится. Но когда те же качества проявляются в великолепном альпийском масштабе и в месте, где они не мешают ощущению жизни, я не вижу причин, по которым ими следует пренебрегать, как это было до сих пор, если только трудность согласования блеска снега с живописностью света и тени не настолько велика, что большинство хороших художников маскируют или избегают большей части верхнеальпийских пейзажей и так слабо намекают на ледник, что они не чувствуют необходимости тщательного изучения его форм. Привычка к преувеличению усугубляет зло: я видел набросок с натуры одного из самых способных наших пейзажистов, на котором облако было ошибочно принято за снежную вершину, и принятый таким образом намек преувеличен, что вполне вероятно, превратился в огромную массу невозможной высоты и неразумной формы, в то время как сама гора, за которую было ошибочно принято облако, хотя и имела угол около восемнадцати или двадцати градусов, вместо приписываемых ей пятидесяти, имела форму настолько изысканную, что она могла бы послужить полезным уроком, действительно изученным Фидием. Такие методы рисования не могут привести ни к чему, кроме неудачи, и я никогда не видел ни единого примера серьезного изучения кем-либо снежных гор. Следовательно, где бы они ни появлялись, их рисунок совершенно неинтеллигентен, формы напоминают белые скалы или скалы, слегка припорошенные снегом, что в достаточной степени показывает, что художники не только никогда тщательно не изучали гору снизу, но и что они никогда не поднимались в заснеженный регион. Изображение высоких Альп Хардингом (*смотрите* гравюру Шамони и Венгерских Альп в иллюстрациях к Байрону) лучше всего; но даже он не демонстрирует понимания реальной анатомии. Стэнфилд рисует только белые камни вместо снега. Тернер неизменно избегает трудностей, хотя он показал, что способен справиться с ними на льду Liber Studiorum (Мер де Глясе), который очень холодный и скользкий и очень похож на лед; но о

корках и завитках более высокого снега он не обратил внимания. Даже виньетки к стихам Роджерса терпят неудачу в этом отношении. Было бы тщетно пытаться в этом месте дать какой-либо подробный отчет о явлениях верхних снегов; но, возможно, не мешало бы отметить те общие принципы, которые каждый художник должен иметь в виду, когда ему приходится рисовать альпийскую местность.

Снег в некотором роде зависит от нижних форм холма, как одежда - от анатомии человеческого тела. § 20. Общие принципы его формирования в Альпах. И как ни одно платье нельзя хорошо надеть, не представив тела под ним, так и Альп нельзя нарисовать, если сначала не представить его нижнюю форму, а затем не нанести на него снег.

На каждой высокой Вершине лежит столько снега, сколько она может вместить или унести. Заметьте, это не просто снежный покров заданной глубины по всему периметру, но это снег, налипший до тех пор, пока камни не перестанут держаться. Излишки не выпадают зимой, потому что из-за постоянных морозов количество снега, которое могут унести Альпы, больше, чем может дать каждая отдельная зима; он падает в первые теплые дни весны огромными лавинами. Впоследствии таяние продолжается, постепенно удаляя со всех крутых скал небольшое количество снега, которое было всем, что они могли удержать, и оставляя их черными и голыми среди скопившихся полей неизвестной глубины, которые занимают обширные долины и менее наклонные поверхности горы.

Отсюда следует, что самый глубокий снег не принимает и не указывает действительных форм скал, на которых он лежит, но он висит от вершины к вершине сплошными и размашистыми гирляндами или покрывает целые группы вершин, которые обеспечивают ему достаточную устойчивость, обширными и сплошными куполами: эти гирлянды и купола изменяются в размерах в зависимости от силы и преобладающего направления зимних ветров.

Таким образом, у нас есть всевозможные признаки формы нижних гор; во-первых, простой налет, который вскоре снимается и который проявляется как простое посыпание или пудра после шторма на более высоких вершинах; затем неглубокий налет на крутых склонах, остекленный частыми таяниями, снова замерзающий ночью; затем глубокий снег, более или менее уплотненный или измененный внезапными выступами скал, или висящий изломанными гирляндами и огромными синими неправильной формы утесами на склонах гор, а также по краям и вершинам их обрывов. в наклонных сугробах, далеко нависающих, как карниз (опасно приближаться к краю сверху); наконец, чистое скопление подавляющей глубины, гладкое, размашистое, почти без расщелин, измененное только линиями дрейфа. Бесчисленные явления изысканной красоты относятся к каждому из этих состояний, не говоря уже о переходе снега в лед на более низких уровнях; но все, на чем я сейчас буду настаивать, это то, что художник не должен думать о своем альпийском пейзаже просто как о белой горе, но представлять его как группу вершин, покрытых скоплением снега, и что особенно ему следует использовать изысканные изгибы, которые никогда не подводят, с помощью которых снег объединяет и противопоставляет резкие и ломаные линии скалы. Позже я подробнее остановлюсь на этом предмете; в настоящее время это бесполезно, поскольку у меня нет примеров, на которые я мог бы сослаться, ни в древнем, ни в современном искусстве. До сих пор не было сделано ни одного заявления об этих фактах, и даже не было приведено никаких свидетельств их наблюдения, за исключением самых низкопробных художников.^[55]

Различных работ в зеленый и белый, время от времени появляются на стенах Академии, как Альпы, конечно, но так ужасно нравится, что мы с содроганием и отвращением при виде их, как и § 21. Среднестатистические картины Швейцарии. Ее настоящий дух еще едва уловим. Мы так и делаем, когда наш лучший друг ведет нас в свою столовую, чтобы посмотреть на свой портрет, который, по его мнению, "всем очень нравится". Мы были бы рады видеть их поменьше, поскольку Швейцария совершенно неподвластна никому, кроме первоклассных людей, и является чрезвычайно плохой практикой для подающего надежды художника; но давайте выразим надежду, что альпийскими пейзажами не будут по-прежнему пренебрегать, как это было раньше, те, кто один способен к ним относиться. Мы любим Италию, но в последнее время она нам порядком надоела: слишком много остроконечных шапок и плосковолосистых сосен. Мы были бы очень благодарны Хардингу и Стэнфилду, если бы они немного освежили нас среди снега и дали нам то, что, по нашему мнению, они способны нам дать, - точное выражение альпийских идеалов. Мы хорошо знаем, какую боль причиняет душе художника преобладание черного, белого и зеленого над более доступными цветами; но, тем не менее, в типичном альпийском пейзаже есть еще нераскрытый источник чувств — аккорд гармонии, еще не тронутый искусством. Это поразит первого человека, который сможет отделить национальное в Швейцарии от идеального. Нам не нужны шале и табуретки на трех ножках, коровьи колокольчики и пахта. Мы хотим, чтобы к чистым и святым холмам относились как к связующему звену между небом и землей.

[53] Один из самых настоящих Клодов, которых я знаю.

[54] Сравните Часть III. Раздел I. Глава 9, § 5.

[55] Я слышал о каком-то исследовании альпийских пейзажей среди профессоров Женевы; но все иностранные пейзажи, с которыми я когда-либо встречался, были настолько невежественны, что я не надеюсь ни на что, кроме как на наших собственных художников.

ГЛАВА III.

Из НИЖНИХ ГОР.

Далее мы должны исследовать характер тех промежуточных масс, которые составляют большую часть § 1. Нижние горы отличаются от центральных тем, что разделены на пласты. Все горные пейзажи, образующие внешние укрепления высоких хребтов и являющиеся почти единственными составляющими таких более низких групп, как Камберленд, Шотландия или Южная Италия.

Все горы вообще, не состоящие из гранитных или гнейсовых пород, описанных в предыдущей главе, и не вулканические (последние сравнительно редки), состоят из *слоев*, не из однородных нагроможденных материалов, а из накопленных слоев, будь то скала или почва. Это может быть сланец, песчаник, известняк, гравий или глина; но каким бы ни было вещество, оно укладывается слоями, а не массой. Эти слои почти никогда не бывают горизонтальными и могут иметь любой наклон, часто встречающийся вертикально, причем четкость очертаний холма

обычно в значительной степени зависит от их наклона. Вследствие такого разделения на пласты каждая гора будет иметь два больших набора линий, более или менее преобладающих в ее контурах— один указывает на поверхности пластов, где они выходят друг из-под друга, а другой указывает на оконечности или края пластов, где их непрерывность прерывалась. И эти два больших набора линий обычно располагаются под прямым углом друг к другу или почти так. Если поверхность русла приблизится к горизонтальной линии, то ее окончание приблизится к вертикали, и это самый обычный способ образования обрыва.

Далее, почти во всех породах имеется третье разделение вещества, § 2. Дальнейшее разделение этих слоев соединениями. это придает их пластам тенденцию раскалываться поперек в одних направлениях больше, чем в других, образуя то, что геологи называют "стыками", и разбивая всю породу на блоки более или менее ромбоидной формы; так что пласты заканчиваются не рваными краями, а сравнительно гладкими и ровными поверхностями, обычно наклоненными друг к другу под некоторым определенным углом. Вся конструкция может быть сносно представлена кирпичами стены, ярусы которых можно рассматривать как слои, а стороны и оконечности которых будут представлять собой стыки, которыми разделяются эти слои, варьируя, однако, их направление в разных породах и в одной и той же породе при различных обстоятельствах.

Наконец, в сланцах, граувакках и некоторых известковых пластах, в самом большом количестве *горных* пород, мы находим § 3. И линиями ламинирования. другая наиболее заметная особенность общей структуры — линии слоистости, которые разделяют всю породу на бесконечное количество тонких пластин или слоев, иногда параллельных направлению или "простирацию" пластов, чаще пересекающих их наискось, а иногда, по-видимому, совершенно независимых от них, поддерживая постоянный наклон через ряд пластов, искривленных и волнистых во всех мыслимых направлениях. Эти линии наслоения распространяют свое влияние на мельчайший фрагмент, заставляя его (как, например, обычный кровельный шифер) ломаться гладким в одном направлении и с неровным краем в другом, и отмечая поверхности слоев и стыков четкими и бесчисленными линиями, обычно гораздо более заметными при ближайшем рассмотрении, чем более крупные и важные участки.

Теперь, исследуя принципы строения гор, нельзя слишком тщательно учитывать, что почти все законы § 4. Разнообразие и кажущаяся неопределенность, при которых проявляются эти законы. природа в отношении внешней формы - это скорее универсальные тенденции, подтверждаемые множеством примеров, чем настоятельные потребности, которым подчиняются все. Например, можно сказать, что это универсальный закон для ветвей всех деревьев, согласно которому они больше наклоняют свои конечности к земле по мере того, как они ниже по стволу, и что чем выше точка их расположения, тем больше они разделяют тенденцию самого ствола кверху. Но, тем не менее, нет ни одной группы ветвей ни на одном дереве, которая не являлась бы исключением из правил и представляла бы собой ветви более низкие по посадке и в то же время более крутые по наклону, чем их соседи. И это не дефект или уродство, а результат постоянной привычки природы вносить разнообразие в сами свои принципы и делать симметрию и красоту своих законов более ощутимыми благодаря изяществу и случайности, с которыми они выполняются. Ни один человек, знакомый с листвой, ни на мгновение не усомнился бы в необходимости доказательства этой тенденции к опущению ветвей; но было бы почти таким же большим преступлением против истины утверждать, что закон справедлив для каждой отдельной ветви, как и не демонстрировать его влияния на

большинство. Теперь, хотя законы горной формы более жесткие и постоянные, чем законы растительности, в их исполнении возможны те же исключения. Хотя каждая гора имеет эти великие тенденции в своих линиях, ни одна из тысячи этих линий не является абсолютно согласующейся с этой универсальной тенденцией и не подчиняется ей. Линии есть во всех направлениях и почти всех видов, но сумма и совокупность этих линий неизменно укажут на *универсальную* силу и влияние, которым все они подвержены; и из этих линий, я повторяю, будут две основные группы или класса, расположенные почти под прямым углом друг к другу. Когда оба наклонены, они дают начало вершинам или хребтам; когда один почти горизонтальный, а другой вертикальный, - плоскогорьям и пропастям.

Таким образом, это широкая организация всех холмов, измененная впоследствии временем и погодой, скрытая покровной почвой и растительностью и разветвленная на мелкие и более тонкие детали способом, который сейчас предстоит рассмотреть, но, тем не менее, универсальная в своем великом первоначальном влиянии и придающая всем горам особый вид и наклон; подобно проявлению добровольной силы в определенном направлении, внутренний дух, проявляющийся в каждой скале и дышащий на каждом склоне, устремляющий могучую массу к небесам с выражением и энергией, подобными жизни.

Теперь, как и в случае со структурой центральных вершин, описанной выше, то же самое и здесь, если бы мне нужно было дать четкое представление об этой организации нижних холмов, где она видна в наибольшей степени § 5. Идеальное выражение их в Лох-Корискине Тернера. совершенство, просто ради геологической истины я не должен ссылаться ни на какие геологические рисунки, но я должен взять Лох-Корискин Тернера. К счастью, он был превосходно выгравирован и с точки зрения логики или формы почти так же эффективен на гравюре, как и на рисунке. Глядя на любую группу многочисленных линий, составляющих эту горную массу, кажется, что они тянутся куда угодно; нет ни одной параллельной друг другу, ни одной хоть на мгновение похожей друг на друга; и все же сразу чувствуется, что вся масса составлена с самой строгой параллельностью: поверхности пластов слева, их края или откосы справа. В центре, около вершины гребня, красиво очерчен край гряды, отбрасывающий тень на поверхность гряды под ним; эта тень тремя зубцами обозначает пропасти, образованные в нижней грядке тремя ее параллельными стыками. Очевидно, что каждая вершина на расстоянии подвержена такому же сильному влиянию, и доказательство дополняется плоскостностью и ровностью крутых поверхностей русел, которые поднимаются из озера в крайнем правом углу параллельно тем, что находятся в центре.

Обратимся к Гленко из той же серии (Иллюстрации к Скотту). Слева у нас есть горная масса, самая красивая § 6. Гленко и другие работы. указание на вертикальные пласты тонкослоистой породы, заканчивающиеся ровными соединениями по направлению к обрыву; в то время как весь ландшафт, вплоть до самых отдаленных вершин, очевидно, управляется одной большой и простой тенденцией вверх влево, сами эти самые отдаленные вершины лежат друг над другом в одном направлении. В "Охоте Дафны с Левкиппом" горы слева двумя обрывами спускаются к равнине, каждый из которых образован обширным уступом пластов, верхние поверхности которых показаны между двумя утесами, опускающимися ровным наклоном от вершины самого низкого до основания самого высокого, под которым они, очевидно, спускаются, обнажаясь таким образом на протяжении пяти или шести миль. Та же структура, хотя и с более сложным развитием, показана слева от озера Катрин. § 7. Особенно гора Ливан. Но, возможно, самый прекрасный пример или, по крайней мере, самый примечательный из всех, будет найден на

изысканной горе Ливан с монастырем Святого Антония, выгравированным в Библии Финдена. На скале нет ни одного оттенка или штриха, которые не указывали бы на линии наслоения; и каждый излом отмечен прямой простотой, которая заставляет вас почувствовать, что в сердце художника нет ничего, кроме острой любви к чистой неизменной истине; нет никаких усилий замаскировать повторение форм, нет очевидной цели искусственного расположения или научной группировки; скалы наложены одна на другую с решительным решением; каждый оттенок понимается в одно мгновение, ощущается как темная сторона, или тень, или трещина, и вы можете перешагнуть с одной глыбы или гряды на другую. еще один, пока вы не достигнете вершины горы. И все же, хотя, кажется, нет никаких усилий замаскировать повторение форм, посмотрите, как оно *is* замаскировано, точно так, как это сделала бы природа, постоянной игрой и изменчивостью самих линий, которые кажутся такими параллельными; то немного изгибаясь вверх, то опускаясь, то теряясь, то натываясь друг на друга, старая история повторяется снова и снова - бесконечность. Ибо в этом все еще заключается большое различие между работами Тернера и работами обычного художника. Сотни людей могли бы указать параллельность блоков, но никто, кроме него самого, не смог бы сделать этого без фактического повторения одной линии или элемента.

Теперь сравните с этим вторую гору слева на картине Сальватора, № 220 в галерее Далвича. Сначала все выполнено в очень нежном и виртуозном сером цвете, § 8. По сравнению с работой Сальватора; правильный тон, приятный цвет, для начала совершенно не вызывающий возражений. Но как это превращается в камень? С другой стороны, Сальватор дарит нам множество штрихов, все они в точности похожи друг на друга, и поэтому, следует надеяться, являются образцами совершенства в наскальном рисунке, поскольку они слишком хороши, чтобы их можно было даже варьировать. Каждое прикосновение - это штрих кистью, максимально приближенный к форме запятой, круглый и яркий сверху, выпуклый с правой стороны, вогнутый с левой и переходящий в серый цвет внизу. Они беспорядочно наложены друг на друга, некоторые бледнее, некоторые ярче, некоторые едва различимы, но все похоже по форме. Так вот, я сам не осознаю какого-либо конкретного объекта, ни на земле, ни на небе, на который эти упомянутые прикосновения вообще похожи или изображают. Я, однако, не утверждаю, что они могут на что-то — то не походить - возможно, на перья; но я утверждаю, и заявляю с полной уверенностью, что они могут означать камни по-китайски, или по-санскритски, или символизировать камни каким-то таинственным и неразвитым образом; но что они не более *похожи* на камни, чем кисть, которая их создала. Темные стороны, кажется, охватывают свет и нависают над ним; они не отбрасывают теней, не имеют трещин и в качестве пищи для созерцания представляют собой не что иное, как серию вогнутых изгибов.

Однако, если мы перейдем к номеру 269, то обнаружим нечто гораздо худшее. Я могу поверить, что Гаспар Пуссен способен совершить такой же большой грех против природы, как и большинство людей; но я, конечно, не подозреваю его в том, что он приложил к этому руку, по крайней мере, § 9. И о Пуссене. после того, как ему исполнилось десять лет. Тем не менее, это показывает, на что, по мнению его поклонников, он способен, и послужит широкой иллюстрацией всех тех нелепостей, которые он сам, в меньшей степени, с чувством и мыслью искупить их, постоянно совершает. Возьмите белый обломок скалы на противоположном берегу реки, чуть выше правого рукава Ниобы, и расскажите мне, какие квадратные зеленые мазки кисти у его основания можно считать типичными. Скалы с бледно-коричневыми светлыми сторонами и насыщенно-зелеными темными сторонами - явление, возможно, встречающееся в некоторых улучшенных уголках природы среди наших Камберлендских озер; где, помнится, я

однажды видел клумбу из роз особого великолепия, эффекту которой со вкусом и художественно способствовали скалы над ней, выкрашенные в розовый цвет в тон; но я не думаю, что это из тех вещей, которые часто возникают из-за неуклюжести и ложного вкуса природы; даже допуская, что те же самые взмахи кисти при любом усилии воображения можно было бы представить представляющими темный или какой-либо другой цвет. другая сторона, что гораздо больше, чем я склонен признать; видя, что на востоке нет тени, нет видимости отраженного света, субстанции или характера на краю; короче говоря, ничего, кроме чистой, бросающейся в глаза зеленой краски, густо нацарапанной на белом фоне. И нет на картине более выразительного штриха. Все они представляют собой простое движение кисти здесь, и там, и повсюду, без смысла или намерения; извилистые, извивающиеся, делающие зигзаги, фактически делающие все, что может служить для рассеивания света и уничтожения его широты, не давая взамен ни намека, ни тени чего-либо похожего на форму. Эта картина действительно представляет собой экстраординарный случай, но упомянутый выше "Сальватор" является характерным и чрезвычайно благоприятным примером обычной манеры рисования гор среди старых пейзажистов.^[56] Их почитателям может быть предложено привести хотя бы один пример того, как они выражают или даже делают вид, что отметили великие законы структуры, описанные выше. Их холмы, без исключения, представляют собой нерегулярные земляные нагромождения, лишённые какой-либо энергии или направления, отмеченные бесформенными тенями и бессмысленными линиями; иногда, действительно, там, где была поставлена цель достичь великого величия, приближающегося к чистому и возвышенному идеалу скал, которые в самых художественных образцах фарфоровых чашек и тарелок мы видим подвешенными к воздушным пагодам или балансирующими на павлиньих хвостах, но никогда не оправдывающие даже самого безумного теоретика в предположении, что их создатели когда-либо в своей жизни видели гору. Давайте, однако, подробнее рассмотрим изменения характера, с помощью которых природа скрывает правильность своего первоначального плана; ибо, хотя все горы организованы так, как мы видели, их организация всегда видоизменена и часто почти скрыта изменениями, произведенными на них внешним воздействием.

Говоря об их стратификации, нам следовало бы отметить еще один великий закон, который, однако, следует понимать с большей широтой применения, чем любой другой, как § 10. Эффекты внешнего воздействия на форму гор. очень далеки от императивного или постоянного в частных случаях, хотя и универсален по своему влиянию на совокупность всех. Дело в том, что линии, которыми заканчиваются скалы, всегда становятся круче и более наклонены к вертикали по мере приближения к вершине горы. Тысячи случаев можно найти в каждой группе скал и линий, горизонтальных на вершине горы и вертикальных у подножия; но они все еще являются исключениями, и среднее значение из заданного числа линий в любом скальном образовании, каким бы оно ни было, будет увеличиваться в перпендикулярности по мере их подъема. Следовательно, большие линии скелета скальных очертаний всегда вогнуты; то есть все отдаленные хребты скалистых гор более или менее напоминают серию вогнутых изгибов, сходящихся на вершинах, подобно ряду столбов со свисающими между ними цепями. Я не говорю, что выпуклые формы не будут встречаться постоянно, но что тенденция большинства всегда будет заключаться в том, чтобы принимать форму широких, изогнутых долин с угловатыми вершинами, а не округлых выпуклых вершин с угловатыми долинами. Эта структура прекрасно проиллюстрирована на второй виньетке в "Италии Роджерса" и в Пьяченце.

Но хотя это основная форма всех холмов и та, которая всегда будет врезаться в небо на каждом отдаленном хребте, есть два великих влияния, тенденция которых прямо противоположна, § 11. Мягкая выпуклость, вызванная водной эрозией, и которые в значительной степени изменяют как признаки расслоения, так и эту внешнюю форму. Это водная эрозия и дезинтеграция. Последнее следует принимать во внимание только тогда, когда нам приходится иметь дело с второстепенными особенностями крэга; но первое представляет собой силу в постоянном действии — самой чрезвычайной важности - силу, которой полностью обязана половина крупных очертаний всех гор и которая оказывает большое влияние на каждую их деталь.

Итак, тенденция воздействия воды на большую возвышенную поверхность *всегда* заключается в том, чтобы сделать эту поверхность симметрично и равномерно выпуклой и куполообразной, постепенно наклоняющейся все больше и больше по мере спуска, пока не достигнет наклона около 40 °, при этом наклоне она будет спускаться совершенно прямо в долину; ибо при таком наклоне смытая сверху почва будет скапливаться на склоне холма, поскольку она не может залегать в более крутых слоях. Это влияние, таким образом, проявляется в большей или меньшей степени на всех горах, с большим или меньшим эффектом в зависимости от того, тверже или мягче порода, более или менее подвержена разложению, более или менее недавно поднята и более или менее характерна в своих первоначальных формах; но оно повсеместно вызывает в нижних частях гор серию наиболее изысканно симметричных выпуклых изгибов, заканчивающихся, когда они спускаются в долину, равномерными и непрерывными склонами; эта симметричная структура постоянно прерывается утесами и выступающими массивами, которые свидетельствуют о внутреннем параллелизме анатомии гор, но в то же время они не являются естественными. которые чаще прерывают выпуклые формы, выступая из них, чем делая углубления.

Остается отметить еще только один факт. Все горы, в той или иной степени, но особенно те, которые состоят из мягкого или разлагающегося вещества, изящны и симметричны § 12. И эффект действия потоков. борозды от спуска ручьев. Следы их действия начинаются на самых верхушках, тонкие нити и многочисленные, как самые верхние ветви хрупкого дерева. По мере спуска они объединяются в группы, постепенно концентрируясь в темные волнистые ущелья, в которые тело горы спускается с каждой стороны, сначала выпуклой дугой, но у подножия с тем же равномерным уклоном с каждой стороны, который оно принимает при своем окончательном спуске на равнину, если только скала не будет очень твердой, когда поток сам прорежет вертикальную пропасть у подножия изгибов, и не будет ровного склона.^[57] Если, с другой стороны, порода очень мягкая, склоны будут быстро увеличиваться в высоту и глубину день ото дня; размытые у подножия и осыпающиеся наверху, пока, достигнув вершины скальных массивов, разделяющих активные потоки, вся гора не разделится на серию гребней, похожих на пентхаусы, все они ведут к ее вершине и становятся круче и уже по мере подъема; они, в свою очередь, разделяются подобными, но меньшими оврагами, образованными тем же способом, на гребни того же типа; и эти гребни делятся на два типа. снова другой серией, причем композиция становится все тоньше и дальше в зависимости от мягкости породы. Южная сторона Седлбека в Камберленде является характерным примером; а гора Таконди в Шамони - благородным примером одного из этих хребтов или контрфорсов со всеми их подразделениями колоссального масштаба.

Теперь мы хотим обратить особое внимание на широкую и смелую простоту мессы и чрезмерное усложнение деталей, которые влияют подобным образом, действуя в огромных

масштабах, § 13. Чрезвычайная простота контуров, вызванная этими влияниями, неизбежно должна проявляться во всех горных группах; потому что каждая отдельная часть и мыс, будучи вынужденными принимать те же симметричные изгибы, что и их соседи, и спускаться по точно такому же склону в долину, вписываются в свои преобладающие линии и становятся частью великого и гармоничного целого, а не разрозненным и диссонирующим индивидуумом. Верно, что каждый из этих элементов имеет свои собственные штрихи специфического характера, свои собственные выступающие скалы и особые впадины; но гораздо большая часть его линий будет такой, которая объединяется с линиями его соседей, хотя и не повторяет их, и несет свидетельство одного великого влияния и духа за пределы сцены. Этому усилению дополнительно способствует изначальное единство и связанность самих скал, которые, хотя и часто могут быть сильно нарушены, никогда не лишены признаков существования; ибо само прерывание заставляет глаз чувствовать, что есть что-то, что должно быть прервано, симпатия и сходство линий и изломов, которые, какими бы разнообразными и меняющимися направлением они ни были, § 14. И множественность признаков. никогда не теряйте видимости симметрии того или иного вида. Но, с другой стороны, следует помнить, что эти огромные симпатизирующие массы представляют собой не одну гору, а тысячу гор; что первоначально они состоят из множества отдельных возвышенностей, действительно обтесанных в ассоциативной форме, но каждое из которых все еще сохраняет свои отмеченные точки и черты характера, — что каждый из этих отдельных элементов в результате того самого процесса, который ассимилировал его с остальными, был разделен и подразделен на столь же многочисленные группы меньших гор; наконец, что вся сложная система навсегда прерывается смелыми проявлениями внутренней горной воли — стремлением к самосовершенствованию. пропасть, которая не поддавалась никаким колебаниям потока, и пик, который не склонился перед ужасом бури. Отсюда мы видим, что те же императивные законы, которые требуют совершенной простоты массы, требуют бесконечного и бессрочного усложнения деталей, — что не будет ни дюйма, ни волоска гигантской груды, которая не имела бы своего отдельного характера, своего собственного особого изгиба, на мгновение выступающего, а затем тающего в общей линии; ощущаемого на мгновение голубым туманом лощины за ним, затем теряющегося, когда оно пересекает освещенный склон, — что все это многообразие будет сгруппировано в более крупные подразделения, каждое из которых будет ощущаться по их увеличивающейся воздушной перспективе и моментам их индивидуальной формы, которые образуют более крупные подразделения. , и они становятся еще более масштабными, пока все не сливается в великом впечатлении и преобладающей энергии двух или трех обширных династий, которые разделяют царство сцены.

Во всем древнем искусстве нет ни следа, ни тени подобного подхода. Кем бы ни был мастер, его холмы, где бы он ни пытался их преодолеть, не имеют § 15. И тем, и другим совершенно пренебрегали в древнем искусстве. ни малейшего следа ассоциации или связующего звена; они представляют собой отдельные, конфликтующие, запутанные, мелкие и ничтожные кучи земли; на их теле нет обозначения расстояний или разделений; в них могут быть отверстия, но нет впадин, — выпуклости и наросты, но нет частей; и, как следствие, они неизменно миниатюрны и вызывают презрение во всем своем облике и впечатлении.

Но посмотрите на горный массив справа в "Охоте Дафны с Левкиппом" Тернера. Она проста, широка и едина, как одна волна вздымающегося моря; она поднимается непрерывным

потоком § 16. Точность лечения в Дафне и Левкиппе Тернера. линия вдоль долины и поднимает ее мысы с равным уклоном. Но в своем теле он содержит десять тысяч холмов. Нет и четверти дюйма его поверхности, на которой не было бы намека на увеличение расстояния и индивидуальную форму. Во-первых, справа, у вас есть ряд башнеобразных обрывов, цепляющийся лес карабкается по их уступам и достигает вершин, белые водопады сверкают сквозь его листву; не изливаются огромными потоками, как в научных идеалах Клода, и тщательно удерживаются на всем пути вниз по наиболее выступающим частям склонов; но крадутся вниз, прослеживаемые от точки к точке, сквозь тень за тенью, их мимолетной пеной и вспыхивающим светом, - здесь венком, а там лучом, — через глубокие пропасти и полые ущелья, из которых поднимаются горы. мягкие округлые склоны более могущественной горы, волна за волной, необъятные и бесчисленные, с изящным и постепенным изгибом, накапливающиеся в небе, пока их лесное одеяние не сменяется темной складкой сонных утренних облаков, над которыми одиноко сияет крайний серебристый пик. Поставьте рядом с этой картиной любого другого художника любую гору, которую вы пожелаете, и по сравнению с ней ее высоты будут выглядеть кротовыми холмами, потому что в ней не будет ни единства, ни множественности, присущих природе, а у Тернера - признаков размера.

Опять же, в случае схода лавин и Затопления у нас нет для всего предмета исследования ничего, кроме одного обширного выступа единой горы и одного участка непрерывной долины. Хотя банк - это § 17. И в Лавине и Наводнении. разбиваясь на мыс за мысом, вершину за вершиной, каждая из которых является обителью новой бури, вершиной отдельного опустошения, отделенные друг от друга стремительным падением снега, движением бури, грохотом потока; могучее единство их темной и возвышенной линии, братство веков, сохраняется нерушимым; и широкая долина у их подножий, хотя и отмерена лига за лигой тысячами переходов солнца и тьмы и отмечена судьбой, превосходящей судьбу любого другого человека. деревушка и ее обительница еще лежит, но уже как прямой и узкий канал, заполняющая борозда перед наводнением. Чью работу вы бы сравнили с этой? Серые кучи земли Сальватора, высотой в семь ярдов, покрытые густыми зарослями ежевики, чтобы мы не ошиблись в размерах, беспорядочно разбросанные на небольшой равнине, рядом с извивающейся рекой, достаточно широкой, чтобы в ней могла водиться рыба, и с берегами, достаточно широкими, чтобы уважаемый рыболов или отшельник могли удобно расположиться на них на переднем плане? Как вы думаете, есть ли в такой ничтожности природы больше, чем в долине и горе, которые изгибаются друг к другу, как впадина моря; склон одной из них единым порывом устремляется в небесную высь, пока сосновые леса не ложатся на ее необъятность, как тени узких облаков, а ложбина другой уходит лига за лигой в голубизну воздуха, пока ее белые деревни не вспыхивают вдали, словно падающий солнечный луч?

Но давайте посмотрим, с помощью какого управления самими деталями достигается эта целостность и необъятность эффекта. Мы только что видели (§ 11), что это невозможно для склона горы, § 18. Среди второстепенных холмов редкость крутые склоны или высокие пропасти. на самом деле это не скальный обрыв, превышающий 35 ° или второстепенные 40 °, и что на сегодняшний день большая часть всей поверхности холма состоит из изящных изгибов гораздо меньшей степени, чем эта, достигающих 40 ° только в качестве своего окончательного и предельного наклона. Далее следует отметить, что прерывания таких изгибов пропастями или ступенями всегда невелики по сравнению с самими склонами. Пропасти, поднимающиеся вертикально более чем на 100 футов, очень редки среди второстепенных холмов, о которых мы говорим. Я не знаю ни одного утеса в Англии или Уэльсе, где отвесная линия может отклоняться

на 200 футов; и хотя иногда, с интервалами, обрывами и ступенями, мы получаем, возможно, 800 футов склона 60 ° или 70 °, однако эти случаи не только очень редки, но даже они мало влияют на величественные очертания горы высотой 4000 или 5000 футов, которые обычно уравниваются интервалами подъема, не превышающими 6 ° или 8 °. Результатом этого является, во-первых, то, что вершины и пропасти горы кажутся немногим больше, чем выступы или ступени, возникающие из ее больших изгибов; и, во-вторых, то, что основания всех холмов чрезвычайно обширны по сравнению с их высотой, так что между наблюдателем и вершиной всегда должно быть расстояние по горизонтали, в пять или шесть раз превышающее расстояние по перпендикуляру.

Теперь очевидно, что каким бы ни был фактический угол возвышения горы, каждое проявление этого горизонтального расстояния между нами и вершиной является прибавкой к ее высоте, § 19. И последующее выражение горизонтального расстояния при их подъеме, и, конечно, к его впечатляемости; в то время как каждая попытка показать его склон как крутой и внезапный, одновременно уменьшает его расстояние и высоту. Вследствие этого природа постоянно пытается внушить нам это горизонтальное расстояние, которое, даже несмотря на все ее средства его проявления, мы склонны забывать или недооценивать; и все ее самые благородные эффекты зависят от полного измерения и ощущения его. И именно на обильное и чудесное выражение этого Тернером я бы обратил особое внимание, как на то, что само по себе демонстрирует высочайшее знание и мощь — знание, заключающееся в постоянном использовании линий пологого склона вместо крутых или резких подъемов, и в совершенном подчинении всех таких черт, когда они обязательно возникают, большим массам; и сила, заключающаяся в неподражаемом изображении удаляющегося пространства простым рисованием поверхностных деталей, без помощи пересекающихся теней, разделенных форм или каких-либо других ухищрений.

Река Кодебек в реках Франции является прекрасным примером почти всех фактов, на которые мы указывали. Мы имеем в нем, во-первых, ясное выражение того, что происходит постоянно § 20. Полное изложение всех этих фактов в различных работах Тернера, Кодебека и др. среди холмов, — что река, проходя через долину, будет падать назад и вперед из стороны в сторону, сначала, если можно так выразиться, всей своей тяжестью налегая на холмы с одной стороны, а затем на холмы с другой; так что, как здесь изящно сказано, при каждом своем круговом течении вся сила ее течения уходит в глубину и приближается к основаниям холмов, в то время как вода на стороне, примыкающей к равнине, мелеет, углубляясь вглубь. постепенно. Вследствие этого течение срезает холмы у их основания, так что их склоны прерываются обрывами, спускающимися к воде. Обратите внимание сначала, как благородно Тернер передал нам совершенное единство всей массы холмов, дав нам понять, что каждое ущелье в нем постепенно прорезалось ручьями. Первое возвышение за городом не отделено от следующего и не зависит от него, но, очевидно, является частью того же целого, изначально объединенного, разделенного только действием потока между ними. Связь второго и третьего прослеживается еще яснее, поскольку мы видим, что вдоль выступа их прежнего единого массива проходила небольшая продольная долина, которая после того, как между ними был прорезан овраг, образовала два выступа, которые Тернер указал нам в одной и той же точке на каждом из их изгибов. Эта огромная тройная группа, однако, изначально отличалась от тех, что находятся за ее пределами; ибо мы видим, что эти последние являются лишь концом огромного

ровного склона, который снова появляется в крайнем правом углу, прервавшись подъемом ближайших холмов. Обратите внимание, как спуск всей серии остается пологим и приглушенным, никогда не становясь крутым, за исключением тех случаев, когда он обрывается рекой, внезапный обрыв, вызванный которой, изящно обозначен на последних двух мысах, где они четко вырисовываются на фоне яркого горизонта; и, наконец, обратите внимание, как при подъеме на ближайшую возвышенность за городом, без единой отбрасываемой тени или какого—либо разделения расстояний, каждый ярд поверхности кажется уединенным из-за простого изображения его деталей, - как нам разрешается подниматься на него и вдоль его вершины, и, наконец, наблюдать, как при подъеме на ближайшую возвышенность за городом каждый ярд поверхности кажется уединенным из-за простого рисования его деталей. не успев пройти и половины пути, мы продвигаемся на лигу или две вперед. Трудность этого, однако, вряд ли может оценить кто-то другой, кроме художника.

Я не хочу утверждать, что этот великий художник знаком с геологическими законами и фактами, которые он таким образом проиллюстрировал; я не знаю, знаком он с ними или нет; я просто хочу продемонстрировать, § 21. Польза рассмотрения геологических истин.в пунктах, допускающих демонстрацию, то интенсивное наблюдение и строгое следование истине, которые невозможно продемонстрировать в ее менее осязаемых и более тонких проявлениях. Как бы я ни чувствовал истинность каждого штриха и линии, я не могу *доказать* истинность, кроме как в крупных и общих чертах; и я оставляю это на усмотрение разума каждого человека, не является ли маловероятным, что художник, который настолько неукоснительно верен в больших вещах, что каждая из его картин могла бы служить иллюстрацией к лекции по физическим наукам, вряд ли будет верен и в малом.

Онфлер и сцена между Клермоном и Маувом предоставляют нам другие примеры той же величественной простоты обработки; и последняя особенно примечательна выражением борозды холмов под действием спускающейся воды, в полной округлости и симметрии их изгибов, а также в § 22. Выражение удаляющейся поверхности Тернера контрастирует с работой Клода. нежные и резкие тени, которые отбрасывают волнистые ущелья. Интересно сравнить с любой из этих благородных работ такие холмы, как холмы Клода, слева от картины с пометкой 260 в галерее Далвича. Ни в одном из них нет ни деталей, ни поверхности; ни дюйма земли, на которую мы могли бы встать; мы должны либо сесть верхом на край, либо упасть на дно. Я не мог бы указать на более полный пример клеветы в горах; и я не могу противопоставить ему более полно, при любых обстоятельствах, чем уже упомянутому Онфлеру Тернера; в котором не допускается ни одного края или разделения, и все же нам разрешено подниматься на холм из города и проходить далеко в тумане вдоль его вершины, и так спускаться милю за милей вдоль хребта в сторону моря, пока, без единого нарушения великолепного единства продвижения, мы не окажемся у самого горизонта. И сравните коричневую краску Клода, которая, как вы можете только догадываться, предназначена для камня или почвы, потому что она *is* коричневая, с обильным, безостановочным богатством черт Тернера, пронизанным всем огромным пространством — неизмеримым богатством изысканных деталей, над которыми разум может останавливаться, и гулять, и блуждать, и наслаждаться вечно, не находя ни единого разрыва в их необъятной простоте, ни одной пустоты в их неисчерпаемом великолепии.

Но эти и сотни других, на которых грех не остановиться — поросшие лесом холмы и волнистые вересковые пустоши Северной Англии, холмистые холмы и леса Юга — мягкие и § 23. Та же умеренность наклона в очертаниях его более высоких холмов. Увитые виноградом хребты

французского кота, отбрасывающие косые тени на серебряные лиги блестящих рек, и выбеленные оливками мысы Альп и Апеннин - это лишь примеры того, как Тернер управляет более низкими и мягкими холмами. В более смелых примерах его способностей, когда он имеет дело с поднятыми массивами огромных гор, мы все еще обнаружим, что он так же осторожен в использовании крутых склонов или вертикальных линий и так же изучен в выражении удаляющейся поверхности. Мы никогда не доберемся до вершины одного из его холмов, не утомившись от ходьбы; заметьте, не из-за крутизны, а из-за протяженности; ибо мы возносимся к небесам благодаря такой тонкой градации линий, что едва почувствуем, что оторвались от земли, как оказываемся среди облаков. Скиддоу на иллюстрациях к книге Скотта - благородный пример этой величественной умеренности. Гора лежит в утреннем свете, как ровный пар; ее плавные линии подъема едва ощутимы глазом; она поднимается без усилий, благодаря мощи своей массы; каждый склон полон дремоты; и мы не знаем, как она была поднята, пока не обнаружим, что по ней стелются облака на востоке. То же самое и в Форт-Огастусе, где вся высота холмов зависит от мягких линий вздымающейся поверхности, которые волнообразно уходят назад сквозь много миль тумана, унося нас, не подозревая, все выше и выше над уменьшившимся озером, пока, когда мы почти измучены бесконечным расстоянием, горы не совершают свой последний прыжок и в этот момент напряжения переносят нас на половину пути к небесам.

Возможно, мне следовало бы выбрать в качестве примеров горной формы такие сложные сооружения, как Обервезель или озеро Ури, но я уже выражал свое нежелание говорить о таком великолепии § 24. Особая трудность исследования более существенных истин "Плана холма". Разбирайте эти картины по частям. И действительно, все надлежащее рассмотрение рисунка холма Тернера должно быть отложено до тех пор, пока мы не будем способны проверить его с точки зрения принципов красоты; ибо, в конце концов, наиболее существенные качества линии — те, от которых должно зависеть правильное изображение характера гор, - это те, которые можно объяснить или проиллюстрировать, апеллируя к нашему чувству прекрасного. Во всех природных линиях холмов есть выражение и ощущение, которые, я думаю, позже я смогу объяснить; но это не должно быть сведено к линии и правилу, не должно измеряться углами или описываться циркулем, не должно быть вычерчено геологом или приравнено математиком. Это неосознано, неисчислимо — то, что нужно чувствовать, но не понимать, любить, но не постигать — музыка глаз, мелодия сердца, истина которой познается только по ее сладости.

Я едва ли могу, не повторяясь до скуки, приступить сейчас к надлежащему рассмотрению горных рисунков других современных художников. К счастью, у нас есть несколько работ, написанных кем § 25. Работы других современных художников. Кларксон Стэнфилд. Благородные истины, которые, как мы видели, так полно продемонстрировал Тернер, также глубоко прочувствованы и верно переданы; хотя для их совершенного изложения необходимо такое единство свободы мысли с совершенным мастерством преодоления величайших механических трудностей, которого мы едва ли можем надеяться достичь более чем одним человеком в наш век. Почти те же слова, которые мы использовали по отношению к рисункам центральных облаков Стэнфилда, могут быть применены к его изображению горной истины. Он занимает точно такое же положение по отношению к другим художникам на земле, как и в облаке. Нельзя сказать, что никто действительно не *рисует* гору так, как он хочет, не обладая таким совершенным мастерством в ее органическом развитии; но, тем не менее, во всех его работах ощущается некоторый недостаток чувства и индивидуальности. Он изучил и

овладел своим предметом досконально, но он слишком доверяет этому прошлому изучению и скорее изобретает свои холмы из имеющихся у него запасов знаний, чем выражает в них свежие идеи, полученные от природы. Следовательно, во всем, что он делает, мы слишком сильно чувствуем, что холмы принадлежат ему. Мы не можем поклясться, что это те самые скалы и отдельные мысы, которые разбивают конус Искьи или отбрасывают тень на волны Маджоре. Напротив, мы почти уверены, что ничто, кроме контура, не является локальным и что все заполнения были сделаны в ходе исследования. Теперь у нас есть § 26. Важность конкретной истины в рисовании холма. уже показано (раздел I. Глава I. III.) что частные истины важнее общих, и это лишь один из случаев, в котором это правило особенно применимо. Ничто не является столь великим признаком истины и красоты в рисовании гор, как проявление индивидуальности — ничто не является столь великим доказательством настоящего воображения и выдумки, как видимость того, что ничего не было вообразено или изобретено. Мы должны чувствовать каждый дюйм горы, что она *должна* существовать в реальности, что если бы мы жили поблизости от этого места, то знали бы каждый ее утес и что там должны быть люди, для которых каждая расщелина и тень на картине полны воспоминаний и окрашены ассоциациями. В тот момент, когда художник может заставить нас почувствовать это — в тот момент, когда он может заставить нас думать, что *он* ничего не сделал, что природа сделала все, — в этот момент он становится облагороженным, он доказывает свое величие. Пока мы помним о нем, мы не можем уважать его. Мы больше всего почитаем его, когда больше всего забываем о нем. Он становится великим, когда становится невидимым. И нам, возможно, будет позволено выразить нашу надежду, что мистер Стэнфилд сделает это — наше убеждение, что он должен, — если он хочет продвинуться в своем звании художника, уделять больше внимания местному характеру и, как правило, дарить нам меньше стэнфилдского известняка. Он должен с большим вниманием изучать горные породы, которые имеют более тонкие деления и нежные части (сланцы и гнейс), и он должен с большей любовью и преданностью наблюдать за теми прекрасными законами и линиями выпуклостей и кривизны, с помощью интервалов между которыми природа подчеркивает и высвобождает энергию своих остроконечных очертаний. В настоящее время он склонен быть слишком грубым и, как следствие, терять в размерах. Из его лучшей манеры рисовать холмы, я, пожалуй, едва ли могу привести лучший пример, чем скалы Сули, выгравированные на иллюстрациях Финдена к Байрону. Он очень величествен и совершенен во всех деталях.

Копли Филдинг особенно грациозен и нежен в своем изображении нижних гор. Но как с его облаками, так и с его холмами; пока он придерживается серебристых пленок туманных очертаний, § 27. Работы Копли Филдинга. Его чувство холма. или пурпурные тени, смешанные с вечерним светом, он правдив и прекрасен; но в тот момент, когда он вынимает массу из ее окутывающей тайны, он теряется. Следовательно, его худшие рисунки — это те, на которые он потратил больше всего времени; потому что он обязательно проявит слабость везде, где будет описывать детали. Мы полагаем, что все его ошибки происходят, как мы наблюдали ранее, от того, что он не работает с мелом или карандашом; и что если бы он написал за год половину того количества картин, которое он обычно создает, и проводил бы свое свободное время в тщательном сухом изучении форм, то половина написанного им вскоре стоила бы вдвое больше нынешней стоимости всего. Ибо он действительно обладает глубоким и неподдельным чувством характера холмов — гораздо более высоким восприятием пространства, высоты, бестелесного цвета и всех тех качеств, которые составляют поэзию гор, чем любой другой из наших акварелистов; и бесконечно жаль, что он не наделил эти тонкие чувства силой

реализации, которая могла бы быть достигнута небольшим трудом. Несколько тщательных этюдов его любимых гор, Бен-Венуа или Бен-Круачан, выполненных четкой, сильной фронтальной светотенью, не позволяющей себе ни цвета, ни тумана, ни каких-либо других средств передвижения по земле, а просто рисующих, как нам кажется, открыли бы ему глаза на источники красоты, о которых он сейчас не подозревает. Однако ему не следует так часто повторять одни и те же темы, поскольку поиск в уме средств варьировать их притупляет чувства к истине. И он должен помнить, что художник, который не делает успехов, почти наверняка отстает; и что прогресса нельзя добиться, работая в кабинете или просто затрачивая труд на повторение неизменных концепций.

Дж. Д. Хардинг изобразил бы горы очень благородно, если бы придавал им большее значение в своих композициях, но обычно это не более чем фон для его листвы или зданий; § 28. Работы Дж. Д. Хардинга и других. и это его нынешняя система, позволяющая сделать его биографию очень незначительной. Его цвет очень красив: действительно, и у него, и у Филдинга гораздо более утонченный, чем у Стэнфилда. Мы хотели бы, чтобы он почаще брался за какой-нибудь дикий сюжет, интерес к которому зависит только от его горных форм, поскольку мы должны ожидать наивысших результатов от его совершенного рисования; и мы думаем, что такое упражнение, иногда выполняемое полностью, противодействовало бы тенденции, которую мы замечаем в его нынешних работах, становиться немного тоньше и резче, если не незавершенной.

Покойный Г. Робсон был человеком, наиболее досконально знакомым со всеми особенностями холмов нашего собственного острова; и некоторые очертания Джона Варли демонстрировали очень сильное чувство энергии формы.

[56] Выше я исчерпал все способы брани и, вероятно, вызвал отвращение у читателя; и все же я высказался недостаточно сурово: я не знаю ни одного обвинительного слова, которое было бы достаточно горьким, чтобы справедливо наказать горные рисунки Сальватора на картинах дворца Питти.

[57] Несколько потрясающих разрезов и пропастей подобного рода встречаются на северной стороне Вале, от Сиона до Брие. Поток с великого ледника Алеч спускается по одному из них. В других местах можно встретить такие же узкие пропасти, но мало таких узких и глубоких.

ГЛАВА IV.

НА ПЕРЕДНЕМ ПЛАНЕ.

Теперь нам остается только рассмотреть близкие характеристики горных пород и почв, которым большие массы, о которых мы говорили, обязаны своими изначальными свойствами.

§ 1. Какие скалы были главными компонентами древнего ландшафта на переднем плане.

Мы уже видели, что существует заметное различие между слоистыми породами, слои которых аморфны и не имеют разделения, такими как известняки и песчаники, и теми, которые разделены линиями слоистости, как все сланцы. Последний вид скал встречается в природе чаще и составляет большую часть всего горного пейзажа; однако с ним успешно боролись немногие, даже из современных людей, за исключением Тернера; в то время как нет ни единого примера какой-либо цели или мысли о нем у древних, чьи передние планы, насколько можно догадаться об их намерениях по их концентрированным ошибкам, выбраны из туфа и травертина нижних Апеннин (самых уродливых, а также наименее характерных горных пород природы) и чьи более крупные черты скального пейзажа, если мы посмотрим на них с предопределением найти в них сходство *с чем-то*, может быть выражено, по крайней мере, как сходство с горным известняком, чем с чем-либо другим. Поэтому я сначала взгляну на общие характеристики этих материалов, чтобы мы могли оценить точность наскального рисунка, на котором была построена репутация Сальватора.

Массивные известняки обычно разделяются на блоки неправильной формы, имеющие форму кубов или параллелепипедов и заканчивающиеся относительно гладкими плоскостями. Погода, действующая на § 2. Известняки Сальватора. Настоящие характеры скалы. Его изломы и тупость углов. края этих блоков округляют их; но мороз, который, хотя и не может проникнуть внутрь камня или расколоть его тело, энергично воздействует на углы, откалывает округлые фрагменты и создает острые, свежие и сложные грани. Следовательно, углы таких блоков обычно отмечены серией ступеней и разломов, в которых особый характер породы виден наиболее отчетливо; эффект усиливается во многих известняках за счет расположения двух или трех более тонких слоев между большими пластами, частью которых был блок; эти тонкие пластинки легко разрушаются и образуют ряд трещин и линий на краю отделившейся массы. Таким образом, в качестве общего принципа, если у скалы где-либо есть характер, то это будет под углом, и какими бы ровными и гладкими ни были ее большие плоскости, там, где она поворачивает за угол, она обычно приобретает разнообразие. В одном из самых изысканных произведений rock truth, когда-либо созданных на холсте, на переднем плане "Наполеона в Академии", 1842 год, этот принцип был прекрасно воплощен в сложных изломах верхнего угла как раз там, где он отворачивался от света, в то время как плоскости скалы менялись только модуляцией, которой они были обязаны волнам. Из этой структуры следует, что края всех пород, частично усеченные сначала крупными трещинами, а затем из-за скругления их тонких краев погодными условиями, постоянно представляют *выпуклые* переходы от светлой стороны к темной, плоскости породы почти всегда немного выпуклые *от* угла.

Теперь во всех работах Сальватора можно обнаружить, что его обычной практикой было делать *вогнутый* взмах кистью для первого выражения темной стороны, оставляя краску самой темной § 3. Острые углы Сальватора, вызванные пересечением вогнутых изгибов. к свету; с помощью этого смелого и оригинального метода ему удалось покрыть свои передние планы формами, которые приближаются к формам драпировки, лент, смятых треуголок, прядей волос, волн, листьев или чего-либо еще, короче говоря, гибкого. или жесткие, но которые, конечно, не только непохожи, но и прямо противоположны формам, которые природа придала камням.^[58]

А круговые и размашистые штрихи или пятна, беспорядочно нанесенные на их поверхности, не уничтожают ни малейшего сходства со структурой горных пород только из-за их частой

частоты. § 4. Особая отчетливость света и тени в естественных горных породах. отсутствие вообще какого-либо значения и невозможность предположить, что какое-либо из них является представителем тени. Итак, если и есть какая-либо часть ландшафта, в которой природа развивает свои принципы света и тени более четко, чем в другой, то это скала; ибо темные стороны расколотого камня получают яркие отражения от освещенных поверхностей, на которых тени нанесены с самой изысканной точностью, особенно потому, что из-за параллельности спайности поверхности обычно лежат в направлениях, почти параллельных. Следовательно, каждая трещина и разлом разделены своей тенью и отраженным светом с восхитительной отчетливостью, а организация и цельная форма всех частей переданы решительным языком, который, чтобы следовать ему с какой-либо точностью, требует самого прозрачного цвета и самого деликатного § 5. Своеобразная путаница того и другого в скалах Сальватора. и научный рисунок. Работы старых пейзажистов так далеки от передачи этого, что чрезвычайно редко можно найти хоть один отрывок, в котором тень можно даже отличить от темной стороны — кажется, они едва ли знают, что один темнее другого; и мазки кисти используются не для объяснения или выражения известной или задуманной формы, а разбросаны и размазаны повсюду без какой-либо цели, кроме покрытия холста. "Камень, - по-видимому, говорили себе старые мастера, - это большая неправильная, бесформенная, бесхарактерная глыба; но на ней должна быть тень, и для этого оттенка подойдут любые серые отметины".

§ 6. И полное отсутствие какого-либо выражения твердости или хрупкости.

Наконец, хотя немногие из природных скал, если таковые вообще имеются, не изрезаны изящными трещинами, черные резкие линии которых являются единственным средством, позволяющим эффективно предположить особое качество, которым скалы больше всего отличаются от других объектов ландшафта, хрупкость, мы тщетно ищем среди клякс и разводов, которыми покрыты камни древнего искусства, какой-либо след или видимость трещины или раскола. Твердость и податливость, по-видимому, являются качествами, на выражение которых больше всего нацелены; § 7. Примеры на конкретных рисунках. иногда губчатость, мягкость, гибкость, разреженность, а иногда и прозрачность. Возьмем, к примеру, картину Сальватора на переднем плане в галерее Далвича № 220. С правой стороны от него находится предмет, над которым я никогда не прохожу по комнате без того, чтобы не поразмышлять минуту или две с новой заботой и беспокойством в душе, предаваясь серии очень диких и образных догадок относительно его вероятного значения. Я думаю, есть основания предположить, что художник предназначал его либо для очень большого камня, либо для ствола дерева; но любое решение относительно того, что это либо одно, либо другое из этих двух, должно быть, на мой взгляд, крайней опрометчивостью. С одной стороны он уходит в землю и, как можно разумно предположить, является ее частью, не имея ни следа древесной структуры или цвета; но с другой стороны, он представляет собой серию вогнутых изгибов, прерываемых зубьями, подобными зубьям водяного колеса, которые самый смелый теоретик, конечно, не счел бы себя вправе считать символизирующими камень. Формы, которые принимает это вещество, чем бы оно ни было, повторяются, хотя и в меньшей степени, на переднем плане № 159, где они, очевидно, предназначены для породы.

Давайте противопоставим этой системе рисования камней верные, научные и умелые исследования природы, которые мы находим в работах Кларксона Стэнфилда. Против него особенно следует выступать § 8. По сравнению с работами Стэнфилда. для старых мастеров,

потому что он обычно ограничивается теми же скальными сюжетами, что и они, — осыпающимися и изрытыми бороздами утесами вторичной формации, которые более или менее складываются в широкие и простые массы; и в их передаче невозможно пойти дальше него. Ничто не может превзойти его тщательность, твердость или успех в выделении отчетливых и резких светотеней, с помощью которых объясняется форма, никогда не путая их с местным колоритом, как бы богато ни была передана фактура поверхности; в то время как чудесная игра линий, с которой он будет варьировать и с помощью которой он укажет на регулярность наложения, почти столь же поучительна, как и сама природа. Я не могу указать ни на одну из его работ как на лучшую или более характерную, чем другие; но его "Искья" в нынешнем британском учреждении может быть взята как вполне средний пример. Шахта Боталлак в Корнуолле, выгравированная в прибрежном пейзаже, дает нам очень законченное и обобщенное представление о горной породе, первобытная организация которой сильно пострадала от внешних воздействий. У его основания обозначены наложения и расщепления, каждая трещина острая, угловатая и решительная, постепенно маскирующаяся по мере подъема за счет закругления поверхности и последовательных борозд, вызванных спуском ручьев. Но особенно заслуживает внимания изысканный рисунок переднего плана. Здесь нет огромных вогнутых взмахов кисти, никаких мазков или брызг. Каждый дюйм его хрупкий и занозистый, и трещины видны глазу благодаря самому совершенному, выражающемуся в свете и тени, — мы можем спотыкаться о их края. Восточный утес, Гастингс, является § 9. Их абсолютной противоположностью во всех деталях. еще один очень прекрасный пример, судя по изысканной неправильности, с которой меняется и маскируется прямоугольность общей структуры. Обратите внимание, насколько полностью противоречит каждая из его строк абсурдности Сальватора. Работы Стэнфилда все угловатые и прямые, каждый видимый изгиб состоит из правильных линий, в то время как работы Сальватора все размашистые и размашистые, как чистописание. Линии Стэнфилда переходят в тонкие занозистые трещины. Сальватор повсюду размазан широкими мазками. Ни одна из линий Стэнфилда не похожа на другую. Каждая из работ Сальватора высмеивает все остальные. Все изгибы Стэнфилда, где его универсальный угловатый характер сконцентрирован, как на левой стороне, в большие размашистые формы, выпуклые. У Сальватора все вогнутые.

Передние планы Дж. Д. Хардинга и скалы на средних дистанциях также вызывают восхищение. Он не такой разнообразный и волнистый в своей линии, как Стэнфилд, и иногда на средних дистанциях ему не хватает солидности, § 10. Скалы Дж. Д. Хардинга. из-за небольшой путаницы темной стороны и тени друг с другом или с местным колоритом. Но его работы, выполненные в проходах из свежееотломанного камня с острыми краями, являются абсолютным совершенством, превосходя Стэнфилда в совершенной свободе и легкости, с которой его фрагменты раскалываются и разбрасываются; правдивы в каждой линии без малейших видимых усилий. Лучшие работы Стэнфилда кропотливы, но камни Хардинга падают из-под его руки так, словно только что рухнули со склона холма, мгновенно обретая прекрасную форму. По цвету кожи он также несравненно превосходит Стэнфилда, который склонен вязнуть в грязи или быть холодным в своем сером. Богатое, покрытое лишайником и изменчивым теплом, а также нежные выветрившиеся серые тона Хардингс-рока, проиллюстрированные самым бесстрашным, твердым и безошибочным рисунком, делают его дикие работы torrent shore лучшими в английском искусстве переднего плана после работ Тернера.

Дж. Б. Пайн обладает очень точным знанием известняковых пород и выражает это ясно и убедительно; но вызывает большое сожаление тот факт, что этот умный художник, похоже,

полностью теряет чувство цвета и становится все более и более манерным в исполнении, очевидно, никогда не учась у природы, за исключением прежней решимости все изобразить.^[59]

Прежде чем перейти к Тернеру, давайте еще раз взглянем на первые планы старых мастеров, имея в виду не их обращение с камнем, которое является сравнительно редкой составной частью § 11. Персонажи рыхлой земли. их передних планов, но к обычной почве, которую они были вынуждены постоянно рисовать, и формы и внешний вид которой одинаковы во всем мире. Крутой холм из рыхлой земли любого вида, который вообще подвергался воздействию непогоды, содержит в себе, хотя он может и не быть трех футов высотой, особенности, способные доставить большое удовольствие внимательному наблюдателю. Это почти точное подобие горного склона из мягких и разлагающихся пород; он обладает почти таким же разнообразием характера и управляется не менее жесткими законами организации. Прежде всего, она изрезана волнистыми линиями, проливными дождями, небольшими оврагами, которые прорезаны точно на том же склоне, что и склоны горы, и оставляют гребни, едва ли менее изящные по своим очертаниям и удивительно острые по своей резкости. При попадании более твердого комка земли или камня, § 12. Его необычайное изящество и полнота черт. земля вымывается из-под него и скапливается над ним, и там у нас есть небольшой обрыв, соединяющийся широким изгибом на вершине с большим склоном и отбрасывающий резкую темную тень; там, где почва была мягкой, она, вероятно, будет размываться снизу, пока не уступит и не оставит неровную, висячую, неправильную линию разлома; и все эти обстоятельства при солнечном свете раскрываются глазу с восхитительной ясностью; каждое прикосновение тени выражает какую-то особую правильность структуры и свидетельствует о симметрии, которой подчиняется весь ландшафт. масса была уменьшена. Там, где эта операция продолжалась долго, и растительность помогла смягчить очертания, наша земля превратилась в изящные и неправильные изгибы бесконечного разнообразия, но все же всегда настолько связанные друг с другом и ведущие друг к другу, что глаз никогда не воспринимает их как *отдельные* предметы, не испытывает склонности считать их, не замечает сходства одного с другим; они не повторяют друг друга, но являются разными частями одной системы. Каждый из них был бы несовершенен без того, что находится рядом с ним.

Теперь почти невозможно отчетливо выразить особенности, в которых состоит этот тонкий характер кривой, и показать на определенных примерах, что именно составляет одно представление § 13. Земля Тенирса. правильно, а другое неправильно. Например, земля Тенирса в № 139 галереи Далвич - пример всего неправильного. Это изображение форм сотрясенной почвы, которые мы должны видеть то тут, то там после землетрясения или над руинами рухнувших зданий. У него нет единого контура или характера почвы природы, и все же я едва ли могу сказать вам почему, за исключением того, что изгибы повторяют друг друга и монотонны в своем течении, и не нарушаются изящным углом и кратковременной паузой, с которыми их коснулось бы чувство природы, и разобщены; так что глаз перескакивает с одного на другое и не переходит от одного к другому, не будучи в состоянии остановиться, привлеченный непрерывностью линии; также нет ни волнистости, ни бороздчатости водяного знака, ни в одном месте или атом всей поверхности, есть ли четкое объяснение формы глазу с помощью определенной тени. Все это просто мазки кистью по поверхности различными базовыми цветами, без единого указания характера с помощью реального оттенка.

Пусть эти моменты не считаются неважными; истины формы в общем виде столь же ценны (позвольте мне на мгновение забежать вперед), столь же прекрасны, как и любые другие,

которые § 14. Важность этих второстепенных частей и моментов.природа представляет, и в равнинном ландшафте они представляют нам вид линии, который совершенно невозможно получить никаким другим способом, — попеременно плавную и ломаную линию горного пейзажа, которая, каким бы малым ни был ее масштаб, всегда имеет неоценимую ценность, контрастирующую с повторениями органической формы, которые мы вынуждены придавать растительности. По-настоящему великий художник с заботой и наслаждением рассматривает каждый дюйм обнаженной почвы и делает ее одной из самых важных, говорящих и доставляющих удовольствие частей своей композиции. И следует помнить, что человек, который в самой заметной части своего переднего плана будет нарушать истину каждым росчерком карандаша, вряд ли будет более осторожен в других ее частях; и что в небольших отрывках, на которых я останавливаюсь для иллюстрации, я указываю не на отдельные ошибки, а только на наиболее характерные примеры лжи, которая присутствует повсюду и которая превращает весь передний план в одну массу§ 15. Соблюдение их - вот истинное различие между мастером и новичком.Противоречия и абсурдности. Я сам также не вижу, в чем большая разница между мастером и новичком, кроме как в передаче более тонких истин, о которых я сейчас говорю. Свободно обращаться с кистью и рисовать траву и сорняки с точностью, достаточной для удовлетворения глаз, — вот достижения, которые год или два практики дадут любому человеку; но проследить среди травы и сорняков те тайны изобретения и сочетания, которыми природа взывает к интеллекту, — передавать нежные трещины, нисходящий изгиб и волнистую тень гниющей почвы нежным и тонким пальцем, подобным прикосновению самого дождя, — находить даже во всем, что кажется самым незначительным или презренным, свежие свидетельства постоянной работы Божественной силы "во славу Божию". и ради красоты", и учить этому и провозглашать это бездумным и непредубежденным - это, поскольку это особая область и способность главного разума, так же как это особая обязанность, которую требует от него Божество.

Мне не потребовалось бы ни разумного, ни терпимого времени, если бы я указал хотя бы на половину различных видов и классов лжи, на смену которым пришли изобретательские способности старых мастеров § 16. Основа Кайпа.в происхождении, в прорисовке передних планов. Дело не в этом человеке, не в том человеке, не в одной школе, не в другой; все согласны в полном отрицании всего, что напоминает факты, и в высокой степени абсурдности того, что они подменяют ими. Даже Кейп, который, очевидно, видел и изучал*природу nature, as an artist should do—not fishing for idealities, but taking what nature gave him, and thanking her for it—even he appears to have supposed that the drawing of the earth might be trusted to chance or imagination, and, in consequence, strews* , - и, как следствие, усыпает землю, - § 17. И о Клоде.его банки с комочками теста вместо косточек. Возможно, однако, "прекрасные передние планы" Клода представляют собой самые замечательные примеры ребячества и некомпетентности из всех. Его утренний пейзаж с большой группой деревьев и высоким одноарочным мостом в Национальной галерее - довольно яркий пример ошибки, в которую он постоянно впадает. Я ничего не буду говорить о приятном составе трех берегов, поднимающихся один за другим из воды. Я просто утверждаю, что это равносильно демонстрации того, что все три картины были написаны в кабинете художника, без какой-либо привязки к природе вообще. На самом деле, в каждом из них имеется вполне достаточно внутренних свидетельств, подтверждающих это, поскольку то, что кажется предназначенным для растительности на них, представляет собой не что иное, как зеленое пятно на их поверхности, тем более очевидно ложное, что листья деревьев, расположенных двадцатью ярдами дальше, все прекрасно видны и отчетливы; и что

резкие линии, которыми каждое из них врезается в то, что находится за ним, не только таковы, какие никогда не могла бы показать или принять осыпающаяся земля, но и сохраняются на протяжении всего своего развития без изменений и не подвержены влиянию каких-либо обстоятельств изменения оттенка, которым подвержено каждое из природных явлений. линии неизбежно подвергаются воздействию.

§ 18. Вся слабость и ребячество последнего. Фактически, вся композиция представляет собой бессильную борьбу новичка выразить с помощью последовательных граней то приближение земли, которое он оказывается неспособным выразить с помощью рисунка поверхности. Клод хотел, чтобы вы поняли, что край его пруда становился все ближе и ближе: вероятно, он часто пытался сделать это с непрерывным берегом или с берегом, изменяющимся только в зависимости от тонкой и гармоничной анатомии природы; и он обнаружил, что из-за его полного незнания законов перспективы такие усилия с его стороны неизменно заканчивались тем, что он уменьшал свой пруд до формы круглой буквы О и придавал ему перпендикулярный вид. Большое утешение и умиротворение духа в таких неприятных обстоятельствах можно получить, мгновенно разделив неприятный берег на ряд последовательных мысов и развивая их края с полнотой и интенсивностью. Рисунок каждой школьницы, как только ее ум достигнет такой высокой степени просветления, что поймет, что перпендикулярная вода нежелательна, снабдит нас поучительными примерами этого неиссякаемого ресурса; и этот рисунок Клода на переднем плане - лишь один из

§ 19. По сравнению с работой Тернера. тысячи случаев, в которых он прибегал к нему. И если спросят, чем этот процесс отличается от естественного, я должен только указать на саму природу, как она изображена на переднем плане "Меркурия и Аргуса" Тернера, картины, в точности похожей на картину Клода, с земляными осыпающимися берегами, отрезанными водой. На этой картине (и я сейчас описываю работу природы и Тернера теми же словами) вы обнаружите, что все расстояние определяется удалением твердой поверхности; и что если когда-либо и выражается край, то он ощущается лишь на мгновение, а затем снова теряется; так что глаз не может остановиться на нем и приготовиться к долгому прыжку к другому подобному, но направляется над ним и вокруг него в ложбинку за ним; и таким образом, вся удаляющаяся масса земли, уходящая назад более чем на четверть мили, делается полностью *единой* — никакой ее части. отделен от остального на мгновение - все это едино, и его модуляции являются *членами*, а не *подразделениями* его массы. Но эти модуляции бесчисленны — вздымаются здесь, опускаются там, — то набухая, то распадаясь, то смешиваясь, то ломаясь, — фактически придавая переднему плану этого универсального мастера в точности те же качества, которые мы уже видели в его холмах, поскольку Клод придал своему переднему плану в точности те же качества, которые мы ранее находили в его холмах, — бесконечное единство в одном случае, конечное разделение в другом.

Давайте же, теперь, получив некоторое представление о принципах рисования переднего плана старых мастеров, сравним их во всем с принципами нашего великого современного мастера.

§ 20. Общие черты переднего плана Тернера. исследование совершенства рисунка Тернера становится короче и проще по мере продвижения, потому что большие различия между его работами и работами других художников одинаковы, каким бы ни был объект или субъект; и после того, как мы однажды показали общие черты рассматриваемых конкретных форм, нам остается только указать в работах Тернера на те же принципы бесконечности и разнообразия в их воплощении, на которых мы ранее настаивали применительно к другим предметам.

Верхний водопад Тис, Йоркшир, выгравированный в серии "Англия", может быть приведен в качестве стандартного примера наскального рисунка, противопоставляемого работе

Сальватора. У нас есть, в § 21. Геологическая структура его скал при впадении Тиса. большая поверхность скалы, разделяющая два ручья, горизонтальные линии, указывающие реальное направление пластов, и эти же линии даны в восходящей перспективе по всему обрыву справа. Но мы видим также на центральном обрыве абсолютно вертикальные трещины, которые сообщают нам об одной серии швов, разделяющих эти горизонтальные слои; а исключительная гладкость и ровность самого обрыва сообщает нам, что это было вызвано большим разделением вещества в направлении другой, более важной линии швов, идущей в направлении поперек реки. Соответственно, мы видим слева, что вся вершина обрыва снова и снова разделяется этой огромной серией стыков на вертикальные пласты, которые прилегают друг к другу своими сторонами к нам и пересекаются вниз теми же вертикальными линиями, которые можно проследить на поверхности центрального утеса. Теперь позвольте мне обратить особое внимание на то, каким образом Тернер обозначил этот общий § 22. Их выпуклые поверхности и изломанные края. и грандиозное единство структуры, изменяющее воздействие погоды и бурного потока. Обратите внимание, как вся поверхность холма над пропастью слева^[60] сводится в один плавный, непрерывный изгиб с пологой выпуклостью, пока не доходит до края пропасти, а затем, как раз под углом (сравните § 2), переходит в множество трещин, которые отмечают его геологическую структуру. Обратите внимание, как каждый из отдельных блоков, на которые он делится, закруглен и выпукл в своих выступающих краях, обращенных к погоде, и как каждый из их внутренних углов четко обозначен определенной тенью и прозрачным отражением. Обратите внимание, как изысканно изящны все изгибы выпуклых поверхностей, указывающие на то, что каждая из них была смоделирована извилистостью текущей воды; и как постепенно они становятся круче по мере спуска, пока не разорвутся § 23. И совершенное единство. вниз, к краю пропасти. Наконец, обратите внимание на изысканное разнообразие всех штрихов, выражающих трещину или тень; каждый в разных направлениях и с новыми формами, и все же повсюду указывающий на тот совершенный параллелизм, который сразу объяснил нам геологию скалы, и сливающийся в одну грандиозную массу, обработанную с той же простотой света и тени, которой придерживается великий портретист, изображая черты человеческого лица; которые, хотя у каждого есть своя отдельная светотень, никогда не нарушают цельности и величия головы, рассматриваемой как единый шар или масса. Итак, здесь один глубокий и заметный участок тени указывает на наибольшую близость округлой массы; и от этого каждая тень становится все слабее и слабее, пока все не теряется во мраке итусклости нависающей пропасти и сокрушительного падения. Опять же, посмотрите, как те же самые трещины прямо на краю происходят с центральным утесом над правым водопадом, и как о силе воды говорит нам беспорядок обломков, скопившихся в ее русле. На самом деле, замечательное качество рисунков Тернера, которое особенно доказывает их трансцендентную истинность, - это способность, которую они дают нам рассуждать о прошлых и будущих явлениях, точно так же, как если бы перед нами были настоящие скалы; ибо это указывает не на то, что дана та или иная истина, не на то, что здесь и там был выбран красивый или интересный кусочек, но на то, что дана вся истина, со всеми взаимосвязями ее частей; так что мы можем выбирать для себя точки удовольствия или размышления, и рассуждать в целом с той же уверенностью, с какой мы должны были бы после восхождения и § 24. Различные детали, историю которых нам рассказывают детали рисунка. по камням долбили шаг за шагом. Имея перед собой этот рисунок, геолог мог бы прочитать лекцию обо всей системе водной эрозии и так же безопасно рассуждать о прошлом и будущем состоянии этого самого места, как если бы он стоял и промокал под струями. Он бы сразу сказал вам, что водопад находился в состоянии быстрого спада; что когда-то он образовал широкий водопад как раз в том месте, где фигура

сидит на куче обломков; и что когда он был там, часть его стекала по каналу слева, его ложе все еще отмечено изящно очерченными линиями трещин. Он сказал бы вам, что передний план тоже когда-то был вершиной водопада, и что вертикальные трещины справа от него, очевидно, были тогда руслом бокового ручья. Он сказал бы вам, что водопад был тогда гораздо ниже, чем сейчас, и что, будучи ниже, он имел меньшую силу и прорезал себе более узкое русло; и что место, где он достиг более высокого обрыва, отмечено расширением широкой впадины, образовавшейся в результате его возросшей силы, и постепенно увеличивающейся вогнутостью скал внизу, которые, как мы видим, были выдолблены в виде полного свода упругим течением воды. Но ни он, ни я не могли бы сказать вам, с какой изысканностью и законченностью наносится маркировка на каждый фрагмент и частицу почвы или камня, как в их собственной структуре, так и в свидетельствах, которые они несут об этих великих влияниях, все это подтверждается и осуществляется.

С этим неподражаемым рисунком мы можем сравнить скалы на переднем плане Ллантони. Эти последние разделены не стыками, а на тонкие горизонтальные и соединенные слои, которые § 25. Прекрасный пример исключения из общих правил в Ллантони. Поток во время разлива обрушился, оставив одно незащищенным под другим, с размашистыми следами его водоворотов на их краях. И здесь мы имеем пример исключения из общего правила, вызванного конкретными локальными действиями. Мы видели, что воздействие воды на любую поверхность *повсеместно*, будь то падение, как при дожде, или стремительный поток, вызывает выпуклость формы. Но когда у нас есть скалы *in situ*, как здесь, открытые по краям сильному воздействию вихря, этот вихрь прорежет себе свод или круглое пространство (как мы видели в большом масштабе на примере высокого водопада), и мы получим вогнутую кривую, прерывающую общие контуры скалы. И, таким образом, Тернер (хотя каждый край его массива закруглен, а в тот момент, когда мы поднимаемся над уровнем воды, все становится выпуклым) прервал величественные контуры своих пластов вогнутыми изгибами именно там, где последние волны потока ударили по обнаженным краям пластов. Ничто не могло бы более поразительно доказать глубину того знания, которым регулируется каждое прикосновение этого непревзойденного художника, то универсальное владение предметом, которое ни на мгновение не влияет на что-либо условное или привычное, но наполняет каждый уголок и пространство новыми свидетельствами знания и свежим проявлением мысли.

Нижнее падение тройников с цепным мостом могло бы послужить нам иллюстрацией всех свойств и форм вертикали § 26. Рисунок Тернера, изображающий отдельные блоки выветрившегося камня. Слои породы, как у верхнего обвала, горизонтальные; но мы скорее переходим к наблюдению в отдельных фрагментах переднего плана особой модуляции деталей, которая не может быть исследована в грандиозных сочетаниях общей массы.

Каменные блоки, образующие передний план реки Уллесуотер, я считаю, лучшим в мире примером законченного изображения горных пород, подвергшихся сильному воздействию воды. Их поверхности, кажется, трепещут от легкого прикосновения волн, и каждая их часть поднимается или опускается мягкой волной или нежной впадиной, хотя глаз едва может проследить тонкие тени, от которых зависит эта выточка поверхности. И при всем этом каждый из них имеет индивидуальный характер, зависящий от выражения угловатых линий, из которых впервые были сформированы его контуры, и который сохраняется и ощущается при всех изменениях и плавлении истертой водой поверхности. И то, что сделано здесь, в самой важной части картины, чтобы быть особенно привлекательным для глаза, часто выполняется Тернером

с расточительностью и подавляющей мощью, в скоплении обломков широкого переднего плана, усыпанного руинами веков, как, например, на слиянии рек Грета и Тис, где он перекрыл русло ручья массой обломков скалы, сброшенных с обилия и небрежностью самой природы; и все же каждый отдельный блок представляет собой этюд (и, очевидно, был нарисован с натуры), высеченный и разнообразный по своему характеру. части, как если бы она должна была быть главным членом отдельного предмета; и все же ни в коем случае не теряя своего подчиненного положения и не вызывая во всем скопившемся множестве повторения одной строки.

Я рассматриваю подобные случаи идеальной отделки и новой концепции, применяемые и применяемые при рисовании каждого элемента запутанной и почти бесчисленно разделенной системы, примерно в большинстве § 27. И сложного переднего плана.замечательные, а также наиболее характерные пассажи передних планов Тернера. Это сделано не менее чудесно, хотя и менее отчетливо, в отдельных частях всего его разбитого пространства, как в примерах, подобных этим, из отдельных блоков. Изображение такого прохода, как ближайший берег, на картине, о которой мы уже так подробно говорили, "Верхнее падение тройника", могло бы послужить нам для изучения в течение дня, если бы мы углубились в него по частям; но это невозможно сделать иначе, как с помощью карандаша; мы можем только повторить те же самые общие наблюдения о вечном изменении и нерушимом единстве, и посоветовать вам наблюдать, как взгляд удерживается на твердых и удаляющихся поверхностях, вместо того чтобы быть брошенным, как у Клода, на плоские и равные грани. В работах Тернера вы не можете найти ни единого края; вас повсюду удерживают на круглых поверхностях, и вы возвращаетесь на них, вы не можете сказать, как — никогда не совершая прыжка, но незаметно продвигаясь вдоль сплошного берега, пока не окажетесь в четверти мили от картины, рядом с фигурой у подножия водопада.

Наконец, земляной вал справа от большого рисунка Пенмаэн Маура может быть взят за стандарт изображения мягкой почвы, смоделированной проливным дождем; и может § 28. И из рыхлой почвы.служат для того, чтобы показать нам, насколько изящны по характеру получающиеся линии и насколько полны всевозможных привлекательных и даже возвышенных качеств, если только мы достаточно мудры, чтобы не пренебрегать их изучением. Чем выше ум, тем это можно считать универсальным правилом, тем меньше он будет презирать то, что кажется мелким или неважным; и ранг художника всегда можно определить, наблюдая за тем, как он использует и с каким уважением относится к мелочам природы. Величие ума проявляется не в признании мелочей, а в том, что под его влиянием мелкие вещи становятся великими. Тот, кто не может проявлять интереса к малому, будет проявлять ложный интерес к великому; тот, кто не может сделать банк возвышенным, сделает гору смешной.

Только после того, как мы познакомимся с этими простыми фактами формы, поскольку они проиллюстрированы более простыми работами Тернера, мы сможем стать хоть сколько-нибудь компетентными, чтобы наслаждаться § 29. Единство всего на идеальных передних планах картин Академии.сочетание всего в таких работах, как "Меркурий" и "Аргус" или "Байский залив", в которых разум поначалу сбив с толку обильным излиянием знаний мастера. Часто останавливаясь перед этими благородными произведениями, я никогда не чувствовал, возвращаясь к ним, что видел их когда-либо прежде; ибо их изобилие настолько глубоко и разнообразно, что ум, в соответствии со своим собственным настроением во время просмотра, воспринимает какой-то новый ряд истин, представленных в них, точно так же, как это было бы

при повторном посещении естественной сцены; и обнаруживает новые отношения и ассоциации этих истин, которые выставляют всю картину в ином свете при каждом возвращении к ней. И этот эффект особенно обусловлен управлением передним планом; ибо более заметные объекты картины могут быть взяты один за другим и, таким образом, рассмотрены и узнаваемы; но передние планы Тернера настолько едины во всех своих частях, что глаз не может воспринимать их по разделениям, но направляется от камня к камню и от ряда к ряду, открывая истины, совершенно разные по аспекту, в соответствии с направлением, в котором он приближается к ним, и приближаясь к ним в другом направлении, и рассматривая их как часть новой системы, каждый раз, когда он начинает свой путь в новой точке. § 30. И великий урок, который нужно получить от всех. Один урок, однако, нам неизменно преподают все, как бы к нам ни подходили и на что бы ни смотрели, — что работа Великого Духа природы столь же глубока и недоступна как в низших, так и в благороднейших объектах, — что Божественный разум так же виден в своей полной энергии действия на каждом низком берегу и разрушающемся камне, как при поднятии небесных столбов и установлении основания земли; и что для правильно воспринимающего ума существует та же бесконечность, то же величие, та же сила, то же единство и то же совершенство, проявляющиеся в отливке камней. глина, как в рассеянии облака, в истлевании пыли, как в зажигании дневной звезды.

[58] В этом месте я вырезал отрывок, в котором настаивал на *угловатом* характере скал, — не потому, что он был ложным, а потому, что он был неполным, и я не могу ни объяснить его, ни дополнить без примера. Это не отсутствие изгибов, а намек на *твердость* через изгибы и на недостаточные тенденции внутренней структуры, которые формируют истинные характеристики формы скалы; и Сальватор, которого я недостаточно ругал ни здесь, ни где-либо еще, неправ не потому, что он рисует изогнутые скалы, а потому, что его изгибы - это изгибы лент, а не скал; и разницу между изгибом скалы и другими изгибами я не могу объяснить устно, но я надеюсь сделать это позже с помощью иллюстрации; а сейчас пусть читатель изучит наскальные рисунки объекта Мон-Сен-Готард в деталях. *liber Studiorum* и сравните его с любыми примерами Сальватора, к которым у него может оказаться доступ. Все приведенные здесь сведения о горных породах совершенно неадекватны, и я не изменяю их только потому, что сначала хочу более подробно изучить этот предмет.

[59] Отрывок, который я случайно увидел в эссе мистера Пайна, опубликованном в журнале Art-Union, о том, как природа "навязывает художнику мусор", в достаточной степени объясняет причину этого упадка. Если мистер Пайн обратится к природе, как поступали все великие люди и как должны поступать все, кто хочет стать великим, то это означает не просто *помощь*, но и то, что она *научит* его; и если он раз или два возьмет ее дары, не заглядывая им в рот, он наверняка обнаружит — и я говорю это без недобрых или уничижительных чувств, ибо то же самое я сказал бы о всех художниках, которые привыкли только рисовать природу, а не изучать ее, — что ее худшее лучше, чем *его* лучший. Я совершенно уверен, что если мистер Пайн или любой другой художник, который до сих пор был очень осторожен в выборе сюжета, отправится на ближайшую заставу и, взяв первые четыре дерева, которые попадутся ему на пути в живой изгороди, уделит каждому из них по дню, рисуя их лист за листом, насколько это возможно, и даже их самые маленькие веточки с такой тщательностью, как если бы это были реки или важная карта недавно обследованной страны, он обнаружит, когда принесет их все домой, что по крайней мере три из четырех лучше, чем остальные. лучшее, что он когда-либо изобрел.

Сравните Часть III. Раздел I. Глава. III. § 12, 13 (ссылка в примечании должна быть на главу XV. § 7.)

[60] На свету между водопадом и большой темной массой в крайнем правом углу.

РАЗДЕЛ V.

ОБ ИСТИНЕ ВОДЫ.

ГЛАВА I.

ИЗ ВОДЫ, КАК РИСОВАЛИ ДРЕВНИЕ.

Из всех неорганических веществ, действующих по своей собственной природе, без посторонней помощи или сочетания, вода является самым замечательным. Если мы думаем о нем как об источнике всей изменчивости § 1. Очерк функций и бесконечного действия воды. и красоты, которую мы видели в облаках; затем как об инструменте, с помощью которого земля, которую мы созерцали, была смоделирована в симметрию, а ее скалы — в изящество; затем как в форме снега он покрывает горы, которые он создал, тем трансцендентным светом, который мы не смогли бы постичь, если бы не видели; затем как он существует в форме потока - в радужке, которая охватывает его, в утреннем тумане, который поднимается с небес. оно, в глубоких кристально чистых заводях, отражающих его нависающий берег, в широком озере и сверкающей реке; наконец, в том, что для всех человеческих умов является лучшей эмблемой неутомимой, непобедимой мощи, в диком, разнообразном, фантастическом, неукротимом единстве моря; что мы можем сравнить с этой могущественной, этой универсальной стихией по славе и красоте? или как нам проследить за его вечной изменчивостью чувств? Это все равно что пытаться нарисовать душу.

Изобразить обычный вид спокойной воды — изобразить на холсте как можно больше свидетельств поверхности и отражения, которые помогут нам понять, что имеется в виду вода, — это, пожалуй, самая простая задача § 2. Легкость, с которой может быть дано общее представление об этом. Невозможность точного изображения. произведения искусства; и даже обычную бегущую или падающую воду можно передать в достаточной степени, тщательно соблюдая изгибы проекции на темном фоне и нанося на него немного белого, как мы видим, это сделано с рассудительностью и правдивостью Рейсдалем. Но изобразить настоящую игру оттенков на отражающей поверхности или передать формы и ярость воды, когда она начинает проявляться, — передать сверкающую и ракетоподобную скорость благородного водопада, или точность и изящество морских волн, столь изысканно смоделированных, хотя и столь насмешливо преходящих - таких горных по своей форме, но таких облачных в своем движении — с их разнообразием и нежностью цвета, когда каждая рябь и венчик отражаются каким-то особенным образом только на себе, а сияющие солнечные лучи смешиваются с солнечным сиянием. тусклые оттенки прозрачной глубины и темных скал внизу; — сделать это в совершенстве человеку не под силу; сделать это хотя бы частично было дано лишь одному или двум, даже из тех немногих, кто осмелился на это.

Поскольку общие законы, управляющие внешним видом воды, оказывают одинаковое влияние на все ее формы, было бы неразумно рассматривать этот предмет отдельно; ибо те же силы, которые управляют § 3. Трудность правильного разделения предмета. волны и пена потока одинаково влияют на морские; и будет удобнее в общих чертах взглянуть на систему акварели каждой школы и художника, чем посвящать отдельные главы рассмотрению озерной, речной или морской живописи в целом. Поэтому мы изменим наш обычный план и сначала посмотрим на акварель древних; затем на акварель современных в целом; наконец, на акварель Тернера.

Вначале необходимо кратко изложить одно или два оптических условия, влияющих на внешний вид поверхности воды; для описания их всех потребовался бы отдельный § 4. Неточность изучения водного эффекта у всех художников. эссе, даже если бы я обладал необходимыми знаниями, которых у меня нет. Случайные модификации, при которых вступают в действие общие законы, неисчислимы и часто, при их чрезвычайной сложности, необъяснимы, я полагаю, даже людьми с самыми обширными оптическими знаниями. То, что я здесь изложу, - это лишь несколько самых общих законов, которые могут быть проверены непосредственным наблюдением читателя, но о которых, тем не менее, я обнаружил, что художники часто не знают; из-за их привычки делать наброски с натуры, не думая и не рассуждая, и особенно заканчивать дома. Не часто, я полагаю, художник рисует отражения в воде такими, какими он их видит; на больших пространствах и в не очень спокойную погоду это почти невозможно сделать; когда это возможно, иногда в спешке, иногда от безделья, а иногда с идеей улучшения природы, они размыты или представлены неверно; так легко создать что-то вроде наводящего на размышления подобия спокойной воды, что, даже когда пейзаж закончен с натуры, вода просто обозначена как нечто, что можно сделать в любое время, и тогда, когда пейзаж закончен с натуры, вода просто обозначена как нечто, что может быть сделано в любое время. в домашней работе у одних преобладают холодные свинцово-серые тона, у других - буйные синие и зеленые, у слабых - горизонтальные линии, у искусных - яркие штрихи и искорки, у всех - все мелкое и банальное. Дело в том, что вряд ли найдется придорожный пруд или заводь, в *которой* было бы не так много ландшафта, как над ней. Это не то коричневое, грязное, унылое существо, каким мы его себе представляем; у него есть сердце, подобное нашему, и на дне его есть ветви высоких деревьев, и стебли трясущейся травы, и всевозможные оттенки переменного, приятного света с неба; более того, уродливая канава, которая застаивается над водосточными решетками в самом сердце грязного города, не совсем низка; внизу, если вы заглянете достаточно глубоко, вы можете увидеть темную, серьезную синеву далекого неба и проплывающие чистые облака. . По вашей собственной воле вы видите в этом презируемом потоке либо уличный мусор, либо изображение неба — так же обстоит дело почти со всеми другими вещами, которые мы безжалостно презираем. В этом дальновидности и заключается разница между великим и вульгарным художником; обычный человек *знает*, что придорожная лужа грязная, и черпает из нее грязь; великий художник видит под коричневой поверхностью то, на что у него уйдет целый день работы, но он следует за этим, чего бы это ни стоило. И если художники будут выходить только до ближайшего общего и принять ближайшего грязного пруда среди утесника, и сделать это тщательно, не считая, что это вода, которую они рисуют, и что вода должна быть выполнена определенным образом, но рисовать решительно, что они *видят*, так сказать, все деревья и их листья дрожали, и все туманные пассажи тревожные солнце, и дно видно на понятнее маленькие кусочки по краям, и камни его, и все небо, и облака, далеко внизу, в середине, нарисовано полностью, и более тонко, они должны быть, чем реальные облака выше, они придут домой с таким понятием воды-как живопись может спасти меня и все

остальные все трудности пишет больше об этом деле; но теперь они делать ничего подобного, но принять некрасивое, круглая, желтая поверхность как должное, или же улучшить его, и, вместо того, что утонченный, сложный, нежный, но опечален и хмурое отражение в загрязненной воды, они очищают ее с крупной вспышки желтый, и зеленый, и синий, и портить их своими глазами, и обидеть нас; если, конечно, еще более безумно трогательно чистым, неповторимым светом волны выбрасывают рыхлый; и так Каналетто до сих пор полагают, окрашенные каналов, и Вандевельде и Backhuysen, нарисовали море, и неинтерпретируемых потоков и клеветой море шипение позор на нас всех своих Скалистых кровати и полого берега.

Я подхожу к этой части моего предмета с большим унынием, чем к любой другой, и это по нескольким причинам; во-первых, акварели всех старейших пейзажистов, за исключением нескольких из § 5. Трудность рассмотрения этой части предмета.лучшие отрывки Клода и Рейсдаля настолько отвратительны, настолько невыразимо плохи; лучшие работы Клода и Рейсдаля настолько холодны и бесполезны, что я не знаю, как обращаться к тем, кому нравится такая живопись; я не знаю, каковы их чувства относительно моря. Я не могу усмотреть в Вандевельде или Бэкхейзене ничего хоть сколько—нибудь достойного искупления; никакой силы, никакого присутствия интеллекта — или свидетельств восприятия - любого рода; никакого сходства — даже самого слабого — с чем-либо естественным; никакого изобретения — даже самого вялого — чего-либо приятного. Если бы они показали нам изумительные зеленые моря с острыми краями, такие, какие мы видим на кораблях Ее Величества, таких-то, прикрепленных носами или кормой в первом зале Королевской академии, восхищение ими было бы понятно; в умах людей существует естественное пристрастие к зеленым волнам с закругленными вершинами, но не к глине и шерсти; так что, хотя я могу понять, в некотором роде, почему люди восхищаются всем остальным в старом искусстве, почему они восхищаются скалами Сальватора, и передними планами Клода, и деревьями Хоббимы, и Полем Поттером. крупный рогатый скот и сковородки Яна Стина; и хотя я могу усмотреть во всех этих симпатиях корень, который кажется правильным и законным, и к которому нужно апеллировать; все же, когда я обнаруживаю, что они могут даже*выносить вид* Бэкхейзена на стенах своей комнаты (я говорю серьезно), это сразу лишает меня надежды. Я могу ошибаться, или они могут ошибаться, но, по крайней мере, я не могу представить себе никакого общего принципа или мнения между нами, которое могло бы затронуть или понять другого; и все же я ошибаюсь в этом недостатке понимания, поскольку я знаю, что Тернеру когда-то нравился Вандевельде, и я могу проследить пагубное влияние Вандевельде на большую часть его ранних морских работ, но Тернеру, конечно, не мог понравиться Вандевельде без *некоторой* законной причины. Еще один обескураживающий момент заключается в том, что я не могу ни поймать волну, ни сделать ее дагерротипию, и поэтому до чистой демонстрации дело не доходит; но формы и оттенки воды всегда должны быть в какой-то мере предметом споров и переживаний, и тем более потому, что не существует совершенной или хотя бы сносно совершенной морской живописи, на которую можно было бы сослаться: море никогда не было, и я полагаю, никогда не будет и не может быть нарисовано; оно только предлагается средствами более или менее духовного и разумного конвенционализма; и хотя Тернер сделал достаточно, чтобы представить море мощно и великолепно, в конце концов, оно все еще придерживается конвенционализма, и остается так много непохожего на природу, что для тех, кто не чувствует его силы, всегда возможно оправдать свою неприязнь на вполне достаточных и разумных основаниях; и упрямо оставаться невосприимчивыми к хорошему, настаивая на недостатке, который не может восполнить ни

один смертный и который обычно наиболее очевиден, с одной стороны, там, где больше всего достигнуто, с другой.

Со спокойной водой дело обстоит иначе. Факты там поддаются установлению и демонстрации, и, обратив внимание на один или два самых простых, мы можем получить некоторое представление о небольших успехах и интеллекте старых художников в этой более легкой области и, таким образом, доказать их вероятную неудачу в борьбе с большими трудностями.

Первое: вода, конечно, из-за своей прозрачности обладает не идеально отражающей поверхностью, как у металлического зеркала, а поверхностью, отражающая способность которой зависит от угла § 6. Общие законы, регулирующие явления, связанные с водой. Во-первых, несовершенство его отражающей поверхности. на которую падают отражаемые лучи. Чем меньше этот угол, тем больше отражаемых лучей. Теперь, в зависимости от количества отраженных лучей определяется сила изображения объектов наверху, а в зависимости от количества пропущенных лучей - различимость объектов под водой. Следовательно, видимая прозрачность и отражающая способность воды находятся в обратном соотношении. Глядя на него сверху, мы получаем проходящие лучи, которые показывают либо дно, либо предметы, плавающие в воде; или же, если вода глубокая и прозрачная, мы получаем очень мало лучей, и вода кажется черной. Глядя вдоль воды, мы получаем отраженные лучи, а следовательно, и изображение предметов над ней. Следовательно, на мелководье на ровном берегу дно отчетливо видно у наших ног; по мере удаления оно становится все более и более затемненным, хотя глубина воды не увеличивается, и на расстоянии двенадцати или двадцати ярдов — более или менее в зависимости от нашей высоты над водой — становится совершенно невидимым, теряясь в блеске отраженной поверхности.

Второе: чем ярче отраженные объекты, тем больше угол, под которым видно отражение; всегда следует помнить, что, строго говоря, отражаются только светлые объекты, и § 7. Присущий воде оттенок изменяет темные отражения и не влияет на яркие. что более темные видны только пропорционально количеству лучей света, которые они могут посылать; так что темный объект сравнительно теряет свою способность воздействовать на поверхность воды, и вода в пространстве темного отражения видна частично вместе с изображением объекта и частично прозрачной. При наблюдении будет обнаружено, что под берегом — предположим, с темными деревьями над головой, на которых видны участки светлого неба, - светлое небо отражается отчетливо, а дно воды в этих местах не видно; но в темных пространствах отражения мы видим дно воды, и цвет этого дна и самой воды смешивается с цветом деревьев, отбрасывающих темные отражения, и изменяет его.

Это одно из самых красивых изображений, связанных с водной поверхностью, поскольку с помощью этих средств в отражении создается разнообразие цветов, изящество и мимолетность, которые иначе невозможны. Конечно, на больших расстояниях даже самые темные объекты отбрасывают четкие изображения, и оттенок воды невозможно разглядеть, но вблизи воды появление ее собственного цвета, изменяющего темные отражения, в то время как светлые остаются неизменными, имеет бесконечную ценность.

Возьмем, к примеру, отрывок из моего собственного дневника в Венеции.

17 мая, 4 часа пополудни, если смотреть на восток, вода спокойна и отражает небо и суда с этой особенностью; небо, которое бледно-голубое, в своем отражении имеет такой же синий цвет,

только немного глубже; но корпусасудов, которые черные, отражаются бледно-зеленым цветом морской волны, т.е. естественного цвета воды под солнечным светом; в то время как оранжевые мачты судов, мокрые после недавнего ливня, отражаются без изменения цвета, только не так ярко, как в море. выше. На одном корабле белая, на другом красная полоса" (мне следовало бы сказать горизонтальная вдоль планшира), "на них вода не обращает внимания".

"Что любопытно, лодка проплывает мимо с белыми и темными фигурами, вода отражает темных зеленым и пропускает все белое; это происходит главным образом из-за того, что темные изображения контрастируют с ярким отраженным небом".

Я опустил отрывок о белой и красной полосе, потому что он нам сейчас пригодится; все, на чем я хотел бы здесь настоять, - это показать местный цвет (зеленый горошек) воды в местах, которые были заняты темными отражениями, и неизменный цвет ярких.

Третье: Чистая вода не отбрасывает тени, и это по двум причинам; Идеальная поверхность зеркального металла не отбрасывает тени, § 8. Вода не отбрасывает тени.(читатель может немедленно убедиться в этом сам) и совершенно прозрачное тело, как воздух, не отбрасывающий тени; следовательно, вода, прозрачная или отражающая, не отбрасывает тени.

Но тени или их формы появляются на воде часто и резко: необходимо тщательно объяснить причины этого, поскольку они являются одним из самых распространенных источников ошибок в акварельной живописи.

Первое: вода в тени гораздо лучше отражает свет, чем вода на солнечном свете. При солнечном свете местный цвет воды обычно насыщенный и активный и, как мы видели, сильно влияет на все темные отражения, обычно уменьшая их глубину. В тени отражающая способность в значительной степени увеличивается,^[61] и чаще всего можно обнаружить, что формы теней выражаются на поверхности воды не фактическим оттенком, а более подлинным отражением объектов над водой. Это еще одно важнейшее и ценное обстоятельство, и именно ему мы обязаны некоторыми явлениями высочайшей красоты.

Очень мутная река, как, например, Арно во Флоренции, при солнечном свете окрашивается в свой собственный желтый цвет, отчего все отражения становятся обесцвеченными и тусклыми. В сумерках он в полной мере восстанавливает свою отражающую способность, и горы Каррары отражаются в нем так ясно, как если бы это было кристально чистое озеро. Средиземное море, чей насыщенный синий цвет днем почти не меняется, вечером приобретает изображение своих скалистых берегов. В наших собственных морях постоянно видны кажущиеся тени, отбрасываемые фиолетовым и синим на бледно-зеленый. Это не тени, а чистое отражение темного или голубого неба над головой, видимое в затененном пространстве, которое не сочетается с местным цветом моря на освещенных солнцем пространствах и становится более или менее фиолетовым из-за контраста с ярко-зеленым.

Однако выше мы видели, что местный цвет воды, хотя и сравнительно отказывается от темных отражений, принимает яркие, не приглушая их. Следовательно, когда отбрасывается тень § 9. Изменение теневых отражений тенью.на водном пространстве ярко выраженного местного цвета, получающем попеременно светлые и темные отражения, это не способно увеличить отражательную способность воды в светлых пространствах, а тем более уменьшить ее; следовательно, на всех темных отражениях она видна более или менее отчетливо, на всех светлых она полностью исчезает.

Давайте рассмотрим пример исключительной сложности эффекта, вызываемого этими различными обстоятельствами при сотрудничестве.

Предположим, что под группой деревьев есть пространство чистой воды, на котором видно дно, сквозь их ветви видно небо, отбрасывающее тени на поверхность воды, которая, как мы предположим, также обладает каким-то собственным цветом. Вблизи мы увидим дно с четко отбрасываемыми на него тенями деревьев и цвет воды, видимый в его натуральности благодаря проходящему свету. Чем дальше, тем больше дно будет постепенно теряться из виду, но в темных отражениях оно будет видно гораздо дальше, чем в светлых. Наконец, это перестает влиять даже на первое, и возникает эффект чистой поверхности. Голубое яркое небо отражается верно, но темные деревья отражаются несовершенно, и вместо этого виден цвет воды. Там, где тень падает на эти темные отражения, ясно видна темнота, которая, как оказывается, состоит из чистого отражения темных деревьев; когда она пересекает отражение неба, тень, конечно, будучи таким образом фиктивной, исчезает.

Далее, конечно, какая бы пыль и другие загрязнения ни присутствовали в воде, настоящая тень падает четкой и темной пропорционально количеству присутствующего твердого вещества. На очень мутных реках реальная тень падает при солнечном свете почти так же резко, как на суше; в нашем собственном море кажущаяся тень, вызванная усиленным отражением, значительно увеличивается по глубине из-за меловости и загрязненности воды.

Далее, когда поверхность покрыта рябью, каждая рябь на определенном переменном расстоянии по обе стороны от наблюдателя и под определенным углом между ним и солнцем, изменяющимся в зависимости от размера и формы ряби, отражает ему маленькое изображение солнца. Отсюда эти ослепительные поля расширяющегося света, которые так часто можно увидеть на море.

Любой объект, который оказывается между солнцем и этими рябями, забирает у них способность отражать солнце и, как следствие, весь их свет; следовательно, любые промежуточные объекты отбрасывают видимые тени на такие пространства интенсивной силы, точной формы и в точном месте реальных теней, и все же они являются не более реальными тенями, чем удаление изображения листа белой бумаги от зеркала является тенью на зеркале. Далее, на всем мелководье, более или менее пропорционально его мелководности, но в какой-то мере, я полагаю, до глубин сорока или пятидесяти морских саженей, а возможно, и больше, местный цвет воды в значительной степени зависит от света, отраженного от дна. Это, однако, особенно проявляется в чистых реках, таких как Рона, где отсутствие света, отраженного снизу, образует видимую тень, часто заметно отделенную на некотором расстоянии от плавающего объекта, который ее отбрасывает.

§ 10. Примеры на водах Роны.

Нижеследующая выдержка из моего собственного дневника в Женеве и последующая, которая является продолжением того, что уже частично приводилось в Венеции, проиллюстрируют как этот, так и другие моменты, которые мы излагали.

"Женева, 21 апреля, утро.

"Солнечный свет падает с кипарисов острова Руссо прямо на мост. Тени от моста и деревьев ложатся на воду свинцово-фиолетовыми красками, контрастирующими с ее общим

аквамариново-зеленым оттенком. Этот зеленый цвет вызван тем, что свет отражается от дна, хотя дна не видно; о чем свидетельствует то, что он становится бледнее к середине реки, где вода мелеет, на эту светлую часть падает фиолетовая тень небольшого моста наиболее сильно, и эта тень, однако, все еще только видна, поскольку отсутствие этого отраженного света связано с повышенной отражающей способностью воды, которая в этих местах отражает голубое небо над головой. Лодка покачивается на мелководье; ее отражение отливается прозрачным зеленоватым оттенком, который значительно темнее бледно-аквамариновой поверхности в этом месте. Его тень отделена от него примерно на половину глубины отражения; которое, следовательно, образует ярко-зеленый свет между килем лодки и ее тенью; там, где тень пересекает отражение, отражение самое темное и примерно соответствует истинному цвету лодки; там, где тень падает на отражение, оно свинцово-фиолетовое, бледное. Лодка находится под углом примерно 20° ниже. Другая лодка, находящаяся ближе, в более глубокой воде, вообще не отбрасывает тени, и отражение выделяется ее прозрачно-зеленым цветом, в то время как окружающая вода принимает светло-голубой оттенок неба".

Приведенные выше примечания после того, что было сказано, не требуют комментариев; но необходимо указать еще на один случай, относящийся к бурной воде. Каждая большая морская волна при обычных обстоятельствах разделена на бесчисленное множество меньших волн или, скорее, покрыта ими, каждая из которых, по всей вероятности, с какого-то из своих краев или поверхностей отражает солнечные лучи; и, следовательно, приводит к блеску, полировке и яркому освещению по всему краю волны, которые, конечно, мгновенно исчезают в пространстве отбрасываемой тени, форма которой, следовательно, хотя она ни в малейшей степени не влияет на большую массу или поверхность воды, достаточно прослеживается по удалению высоких огней; также каждая струйка и венчик пены над поверхностью или внутри волны отбрасывает тень. волна отбрасывает реальную тень и таким образом усиливает впечатление.

Я не изложил и половины обстоятельств, которые вызывают или влияют на эффект тени на воде; но чтобы не сбивать с толку или утомлять читателя, я предоставляю ему самому развивать тему; изложено достаточно, чтобы установить этот общий принцип, что всякий раз, когда тень видна на чистой воде и, в некоторой степени, даже на грязной воде, это не темный оттенок, который там, где он понижает общий солнечный оттенок до более низкого тона; но это пространство совершенно другого цвета, которое само по себе подвержено, благодаря своей восприимчивости к отражению, бесконечному разнообразию глубины и оттенков, и при определенных обстоятельствах они могут полностью исчезнуть; и что, следовательно, всякий раз, когда нам приходится рисовать такие тени, мы должны учитывать не только оттенок самой воды, но и все обстоятельства, которые в приписываемом им положении могут повлиять на такие затененные пространства.

Четвертое: Если вода покрыта рябью, сторона каждой ряби рядом с нами отражает кусочек неба, а сторона каждой ряби самая дальняя § 11. Влияние ряби на воду вдалеке. от нас отражается кусочек противоположного берега или каких-либо объектов, которые могут находиться за пределами ряби. Но поскольку мы вскоре теряем из виду дальние стороны ряби на удаляющейся поверхности, все покрытое рябью пространство будет отражать только небо. Таким образом, там, где спокойная далекая вода принимает отражения высоких берегов, каждый участок покрытой рябью поверхности выглядит как яркая линия, прерывающая это отражение цветом неба.

Пятое: когда рябь или зыбь видна под таким углом, что позволяет увидеть ее дальнюю сторону, она переносит отражение предметов дальше вниз, чем это было бы в спокойной воде.

Следовательно, любое движение § 12. Удлинение отражений при движении воды. в воде отражения удлиняются и складываются в запутанные вертикальные линии. Реальная величина этого удлинения отчетливо не видна, за исключением случаев очень ярких объектов, и особенно огней, таких как солнце, луна или фонари на берегу реки, отражения которых почти никогда не видны в виде кругов или точек, которыми они, конечно, являются на совершенно спокойной воде, но в виде длинных потоков дрожащего света.

Но странно, что, хотя мы постоянно привыкли видеть отражение солнца, которое должно было бы представлять собой простой круг, вытянутый в поток света, простирающийся от горизонта до берега, удлинение отражения паруса или другого объекта до половины этой величины воспринимается, если оно представлено на картине, с недоверием большим количеством зрителей. На одной из картин Тернера изображение белых боковых парусов главной лодки примерно в два раза длиннее самих парусов. Я слышал, что истинность этого простого эффекта снова и снова оспаривается умными людьми, и все же на любой воде, столь открытой, как венецианские лагуны, редки периоды, когда движение настолько незначительно, что отражение парусов в миле от нас не влияет на волну в радиусе шести футов от зрителя.

Однако в этой протяженности отражения есть странная произвольность, которая не позволяет по-настоящему ощутить его. Если мы увидим на слегка вздымающейся водной поверхности изображение гряды белых облаков с более крупными скоплениями через определенные промежутки, вода обычно не будет отражать весь берег в вытянутой форме, но обычно она будет отбирать выступающие части и отражать их длинными прямыми столбами определенной ширины, и совсем не будет пропускать промежуточные нижние части; и даже при этом она будет капризничать, поскольку будет брать одну возвышенность и пропускать другую без видимой причины; и часто, когда небо покрыто белыми облаками, некоторые из этих облаков будут отбрасывать длинные отражения, похожие на башни, а другие - никаких. , настолько произвольно, что зритель часто бывает озадачен, пытаясь выяснить, какие из них приняты, а какие отвергнуты.

Во многих случаях такого рода скорее обнаружится, что глаз из-за недостатка использования и заботы нечувствителен к отражению, чем что отражения там нет; и небольшое размышление и тщательное наблюдение покажут нам, что то, что мы обычно принимаем за поверхность однородного цвета, на самом деле в большей или меньшей степени подвержено воздействию бесконечного разнообразия оттенков, продолжающихся, подобно изображению солнца, с большого расстояния, и что наше восприятие его блеска, чистоты и даже самой поверхности в немалой степени зависит от нашего ощущения этих многочисленных оттенков, которые излучает солнце. постоянное движение этой поверхности мешает нам анализировать или понимать, что это такое.

Шестое: Покрытая рябью вода, из которой мы можем видеть дальнюю сторону волн, будет четко отражать перпендикулярную линию, часть ее § 13. Эффект покрытой рябью воды на горизонтальных и наклонных изображениях. длина указывается сбоку от каждой волны и легко определяется глазом. Но если линия наклонена, ее отражение будет чрезмерно запутанным и разрозненным; а если горизонтально, то почти невидимым. Именно это обстоятельство не позволяло увидеть красно-белую полосу кораблей в Венеции, замеченную выше.

Седьмое: Каждое отражение - это изображение в обратном порядке ровно такого количества объектов у воды, которое мы могли бы видеть, если бы были на месте § 14. В какой степени отражение видно сверху. расположено настолько ниже уровня воды, насколько мы на самом деле находимся над ней. Если объект находится так далеко от берега, что, если бы мы были на пять футов ниже уровня воды, мы не смогли бы увидеть его над берегом, то, стоя на высоте пяти футов над водой, мы не сможем увидеть его изображение под отраженным берегом. Следовательно, отражение всех объектов, которые имеют какой-либо наклон назад от воды, сокращается и, наконец, исчезает по мере того, как мы поднимаемся над ней. Озера, видимые с большой высоты, кажутся вставленными в ландшафт металлическими пластинами, отражающими небо, но без своих берегов.

Восьмое: Любая данная точка объекта над водой отражается, если вообще отражается, в некотором месте вертикальной линии под § 15. Отклонение изображений на взбаламученной воде. это при условии, что плоскость воды горизонтальна. На покрытой рябью воде иногда происходит небольшое отклонение, и изображение вертикальной башни будет немного отклоняться в сторону от ветра из-за отражения изображения на наклонных сторонах ряби. На наклонных сторонах больших волн отклонение пропорционально наклону. Для грубой практики, после того как определен наклон волны, позвольте художнику поворачивать бумагу до тех пор, пока она не станет горизонтальной, а затем нарисуйте на ней отражения любого объекта, как на ровной воде, и он будет прав.

Таковы наиболее распространенные оптические законы, которые следует принимать во внимание при рисовании воды. Тем не менее, при их применении в качестве тестов хорошей или плохой акварели, § 16. Необходима бдительность, а также наука.

Лицензии, которыми пользуются великие люди. мы должны быть предельно осторожны. Художник может знать все эти законы и соблюдать их, и все же рисовать воду отвратительно; и он может не знать о каждом из них, и, в свою очередь, в определенных местах нарушать каждый из них, и все же рисовать воду великолепно. В природе происходят тысячи изысканных эффектов, совершенно необъяснимых, и поверить в которые можно только тогда, когда их видишь; комбинации и приложения вышеперечисленных законов настолько разнообразны и сложны, что никакие знания или труд, применяемые аналитически, не могли бы сравниться с ними. Постоянная и напряженная бдительность и портфолио, наполненные реальными описаниями водного эффекта, нарисованными на месте и в одно мгновение, стоят для художника больше, чем самые обширные оптические познания; без этого все его знания превратятся в педантичную ложь. С ними не имеет значения, насколько грубыми или дерзкими здесь и там могут быть его нарушения того или иного закона; сами его проступки будут достойны восхищения.

Можно сказать, что продвигать этот принцип в наши дни праздности опасно. Я ничего не могу с собой поделаться; это правда, и она должна быть подтверждена. Из всей презренной критики больше всего заслуживает презрения та, которая наказывает великие произведения искусства, когда они сражаются без доспехов, и отказывается чувствовать или признавать великое духовное преломленное солнце их истины, потому что оно возшло под ложным углом и осветило их раньше назначенного времени. И все же, с другой стороны, пусть будет замечено, что не чувства, не фантазии и не воображения, так называемые, я поставил выше науки, но бдительность, опыт, привязанность и доверие к природе; и далее, пусть будет замечено, что

существует разница между вольностью, допускаемой одним человеком, и другим, которая делает одну вольность достойной восхищения, а другую наказуемой; и что эта разница такого рода, которая достаточно заметна каждому серьезному человеку, хотя и не настолько объяснима, чтобы мы могли заранее сказать, где и когда или даже кому следует простить вольность. В Райском уголке Тинторет, в Венецианской академии, вдалеке виден Ангел, уводящий Адама и Еву из сада. Для Тинторета это не путь к воротам с утешением или советом; его странный пыл зачатия виден здесь, как и везде. Они летят на полной скорости, ангел и человеческие создания; ангел, окутанный шаром света, плывет дальше, наклонившись вперед в своем яростном полете, и не касается земли; наказанные существа мчатся перед ним в безотчетном ужасе. Все это могло быть выдуманно кем-то другим, хотя в других руках это, несомненно, было бы оскорбительно; но одно обстоятельство, завершающее эту историю, могло прийти в голову или осмелиться только Тинторет. Ангел отбрасывает тень перед собой в сторону Адама и Евы.

Теперь то, что шар света должен отбрасывать тень, является вольностью самого дерзкого рода, насколько это касается чисто оптических вопросов. Но как прекрасно это обстоятельство в его применении здесь, показывая, что ангел, который является светом для всего остального вокруг него, является тьмой для тех, кого ему поручено изгнать навсегда.

Я и раньше замечал вольность Рубенса в изображении горизонта наклонной линией. Его цель - направить взгляд к заданной точке на расстоянии. Дорога вьется к нему, облака летят к нему, деревья кивают ему, стадо овец бежит к нему, возница указывает на него кнутом, его лошади тянут за ним, фигуры подталкивают его, и горизонт склоняется к нему. Если бы горизонт был горизонтальным, это смутило бы все и вся.

В Тернерс-Па-де-Кале на гребне ближайшей волны есть буй. Он отбрасывает свое отражение вертикально вниз по склону волны, который имеет крутой наклон. Я не могу сказать, вольность это или ошибка; я подозреваю последнее, поскольку то же самое нередко происходит в морях Тернера; но я почти уверен, что в данном случае это было сделано намеренно, даже если бы на ошибку указали, поскольку вертикальная линия необходима для изображения, а глаз так мало привык улавливать реальное значение отражений на склонах волн, что не чувствует ошибки.

В одном из небольших залов Уффици во Флоренции, рядом с "Трибюн", есть два так называемых Клода; один - красивый лесной пейзаж, я думаю, копия, другой - маринист с архитектурой, § 17. Различные лицензии или ошибки в акварели Клода, Кюйпа, Вандевельде. очень милый и подлинный. Солнце садится сбоку от картины, оно отбрасывает длинный поток света на воду. Этот поток света косой и исходит от горизонта, где он находится под солнцем, к точке, расположенной ближе к центру снимка. Если бы это было сделано по лицензии, это был бы пример самой абсурдной и неоправданной лицензии, поскольку неисправность обнаруживается глазом в одно мгновение, и для этого нет ни повода, ни оправдания. Но я полагаю, что это скорее пример вреда несовершенной науки. Инстинктивно черпая свое впечатление от природы, Клод обычно поступал правильно и помещал свое отражение вертикально под солнцем; однако, вероятно, он прочитал в каком-нибудь трактате по оптике, что каждая точка этого отражения находится в вертикальной плоскости между солнцем и наблюдателем; или он мог заметить, прогуливаясь по берегу, что отражение падает прямо от солнца к его ногам, и, намереваясь указать положение наблюдателя, нарисовал на своем

следующем рисунке отражение, наклоненное к предполагаемой точке, ошибка была достаточно простительной и правдоподобной, чтобы ее недавно восстановили и систематизировали.^[62]

На картине Кейпа, № 83 в галерее Далвича, столб в конце откоса отбрасывает три или четыре лучистых отражения. Очевидно, что это не вседозволенность и не наполовину наука, а чистое невежество. Опять же, на картине, приписываемой Полу Поттеру, № 176, Галерея Далвич, я полагаю, что большинство людей, едва взглянув на нее, должны почувствовать, что с водой что-то не так, что она выглядит странной, твердой, как лед или свинец; и хотя они, возможно, не смогут определить причину этого впечатления — потому что, подойдя поближе, они найдут ее гладкой, блестящей и красиво раскрашенной, — все же они не смогут избавиться от неприятного ощущения, что она похожа на тарелку из плохого зеркала, вставленную в макет пейзажа среди мха, а не на пруд. Причина в том, что, хотя эта вода получает четкие отражения от забора и живой изгороди слева и везде гладкая и, очевидно, способна давать правдивые изображения, в ней все же не отражается ни одна из коров.

В Вандевельде (113) ни в одной части моря нет линии ряби или зыби; здесь абсолютно безветренно, и ближайшая лодка отражает его изображение с большой точностью, которая, будучи не вытянутой книзу, сообщает нам, что штиль абсолютный (Правило V.), а будучи не укороченной, сообщает нам, что мы находимся на одном уровне с водой или почти на одном. (Правило VII.) Однако под судном справа серая тень, обозначающая отражение, немедленно обрывается, опускаясь подобно дыму немного ниже корпуса, затем оставляя мачты и паруса совершенно незамеченными. Я полагаю, что это не невежество, а неоправданная распушенность. Вандевельде, очевидно, хотел создать впечатление большой протяженности поверхности и думал, что если он передаст отражение более точно, поскольку верхушки мачт будут спускаться к ближайшей части поверхности, они уничтожат свидетельства расстояния и, казалось бы, установят корабль над лодкой, а не за ее пределами. Я не сомневаюсь, что в таких неловких руках это действительно имело бы место, но по этой причине нельзя извинять его за то, что он разрисовал свою поверхность серыми горизонтальными линиями, как это делают склонные к наукам дети; ибо никакое уменьшение расстояния в океане не является столь серьезной потерей, как потеря его текучести. Лучше ощущать недостаток протяженности в море, чем протяженность, по которой мы могли бы прогуляться или поиграть в бильярд.

Среди всех картин Каналетто, которые я когда-либо видел, а их немало, я помню только одну или две, где есть какие-либо отклонения от одного метода обработки воды. § 18. И Каналетто. Он почти всегда покрывает все это пространство одной монотонной рябью, состоящей из слоя хорошо подобранного, но совершенно непрозрачного и гладкого цвета морской волны, покрытого определенным количеством, я не могу назвать точное среднее значение, но оно варьируется от трехсот пятидесяти до четырехсот и выше, в зависимости от объема покрываемого холста, белых вогнутых штрихов, которые очень точно символизируют рябь.

И по мере того, как канал удаляется от глаза, он очень геометрически уменьшает размер своей ряби, пока не достигает ровного поля с кажущейся гладкой водой. Согласно нашему шестому правилу, эта покрытая рябью вода по мере удаления должна показывать все больше и больше отражения неба над ней и все меньше и меньше отражения объектов за ней, пока на расстоянии двухсот или трехсот ярдов вниз по каналу все водное пространство не станет

ровным серым или голубым, причем цвет неба не будет отражать никаких других объектов. Чем занимается Каналетто? В точности пропорционально тому, как он удаляется, он показывается все и *больше* отражений предметов и все меньше и меньше неба, пока на расстоянии трехсот ярдов все дома не станут отражаться так ясно и четко, как в тихом озере.

Это, опять же, умышленное и непростительное нарушение истины, причиной которого, как и в последнем случае, является сознание художником своей слабости. Одна из самых трудных вещей в мире - передать легкое отражение голубого неба на далекой ряби и заставить глаз понять причину цвета и движение кажущейся гладкой воды, особенно там, где над ней отражаются здания, поскольку глаз никогда не поймет недостатка отражения. Но передать перевернутое изображение - самая легкая и приятная вещь в мире: оно занимает огромное пространство, в противном случае вызывающее беспокойство расстояние, самым простым из возможных способов и сразу воспринимается глазом. Поэтому Каналетто рад, как и любой другой низший работник, был бы, если не сказать обязан, давать отражения на расстоянии. Но когда он подходит близко к зрителю, он обнаруживает, что гладкая поверхность так же неприятна вблизи, как рябь была бы вдали. Для невежественного художника очень нервно иметь дело с огромным пространством пустой гладкой воды, находящимся рядом с ним, слишком далеко, чтобы уловить отражения от зданий, и все же которое должно выглядеть плоским, уединенным и прозрачным. Каналетто, с его зеленым цветом морской волны, вовсе не чувствовал себя равным чему-либо в этом роде, и поэтому у него не было иного ресурса, кроме описанных выше белых штрихов, которые занимают тревожное пространство без какой-либо неприятной необходимости в знаниях или изобретениях и обеспечивают своим постепенным уменьшением некоторые средства выражения ухода от поверхности. Поэтому легко понять, почему он должен принять эту систему, за которую, естественно, цеплялся бы любой неуклюжий рабочий, полагаясь на неточность наблюдений общественности, чтобы обезопасить себя от разоблачения.

Итак, во всех этих случаях осуждает картину не ошибка или лицензия как таковая, не нарушение того или иного закона, а дух и привычка мышления, изложенные в § 19. Почему непростительно. на что дается вольность, трусость или прямота чувств, которые одинаково поражают каждую деталь и лишают жизненности всю картину. Каналетто, будь он великим художником, мог бы отбрасывать свои отражения, где ему заблагорассудится, и покрывать рябью воду, где бы он ни пожелал, и рисовать свое море пологим, если бы захотел, и ни я, ни кто-либо другой не осмелился бы сказать ни слова против него; но он маленький и плохой художник, и поэтому продолжает повсюду умножать и преувеличивать ошибки, и добавляет апатии к ошибкам, пока ему уже ничего нельзя простить. Если только вспомнить, что каждая из поверхностей этой многочисленной ряби по своей природе является зеркалом, которое отражает, в зависимости от своего положения, либо изображение неба, либо серебряных носов гондол, либо их черных корпусов и алых драпировок, либо белого мрамора, либо зеленых морских водорослей на низких камнях, то не может не возникнуть ощущения, что эти волны имели бы на себе нечто большее, чем этот непрозрачный мертвенно-зеленый цвет. Зелеными они являются по своей природе, но это прозрачный и изумрудный оттенок, который смешивается с тысячью отраженных оттенков, не подавляя самый слабый из них; и таким образом, в каждой из этих отдельных волн Каналетто тысячами раз противоречит истинам цвета.

Венеция тихо и грустно теперь, что она была в свое время; каналы захлебывались постепенно, по одному, и в сточных водах плещется более и более вяло против аренды фондов; но еще, я тоже, но место читателя на ранним утром на причале ниже Риальто, когда рынок катеров, полный Ладена, плавать в золотой цвет, и дайте ему часы на лихой воды об их блестящими стальными головами, и в тени виноградных листьев, и показать ему, фиолетовый виноград и инжир, и светящегося алого бахчевых культур, уносят в длинные потоки по волнам, а среди них, малиновый рыбные корзины, плеском и игристые, и пылающий, как утреннее солнце падает на мокрую Тони сторон, и сверху, окрашенные паруса рыбацких лодок, оранжевый и белый, алый и синий, и лучше, чем все именно так и обстоит цвета, голый, загорелый, горение конечностей моряков, последним из старых венецианские гонки, кто же сохранить право Джорджоне цвет на брови и грудь, в странный контраст со смуглой чувственный деградации существа, которые живут в кафе на площади, он не был бы милостив к Каналетто больше.

Но даже Каналетто, по отношению к истинам, которые он должен был изобразить, одухотворен, верен, силен по сравнению с голландскими художниками моря. Легко понять, почему его выкрасили зеленой краской и вогнули § 20. Голландские художники моря.штрихи следует считать выражающими воду, на которой настоящие цвета не различимы, но проявляются вниманием, которому никогда не уделяют внимания; но это не так легко понять, учитывая, сколько есть тех, кто любит море и смотрит на него, что Вандевельде и подобных ему других следует терпеть. Как я уже говорил, я чувствую себя совершенно безнадежным, обращаясь к поклонникам этих людей, потому что я не знаю, что именно в их работах должно быть похоже на природу. Пена, как мне кажется, сворачивается и покрывается кремом по бокам волн и летит, сверкая с их гребней, а не оседает на них верхом, как перуке; и волны, как мне кажется, падают, и ныряют, и подбрасывают, и кивают, и разбиваются о борт, а не скручиваются, как стружки; и вода, когда она серая, кажется мне серой, как штормовой воздух, смешанный с ее собственной глубокой, тяжелой, громоподобной, угрожающей синевой, а не серой, как первый слой дешевой краски на дощатой двери; и многие другие волны, когда они серые, кажутся мне серыми, как штормовой воздух.,, мне представляются и другие подобные вещи, которые, насколько я могу судить по тому, чем восхищаются в морской живописи, не представляются никому другому; и все же сейчас мне будет что сказать об этих людях в отношении того эффекта, который они оказали на Тернера; и кое-что еще, я надеюсь, позже, с помощью иллюстрации.

В Лувре есть морская картина Рейсдаля^[63], которая, хотя и не представляет собой ничего особенного ни в каком качестве искусства, по крайней мере, убедительна, приятна и, насколько это возможно, естественна; волны § 21. Рейсдаль, Клод и Сальватор.обладайте большой свободой действий и силой цвета; ветер сильно дует над берегом, и всю картину можно изучать с пользой, как доказательство того, что недостаток цвета и всего остального в работах Бэкхейзена не является виной голландского моря. В каждой области природы от полюса до границы есть величие; и хотя художники одной страны часто во всем мире лучше и величественнее художников другой, это происходит не столько потому, что где-то не хватает предметов искусства, сколько потому, что в одной стране или в одну эпоху рождаются могучие и мыслящие люди, а в другой - нет.

Картина Рейсдаля с изображением падающей воды и ручья также в целом приятна — более чем приятной ее вряд ли можно назвать. Ни в одном из его произведений не чувствуется напряжения ума, и они не рассчитаны на то, чтобы своим слабым влиянием причинить ни вред, ни пользу. Это хорошие фотографии мебели, недостойные похвалы и порицания.

Моря Клода - лучшие произведения акварели в древнем искусстве. Я не говорю, что они мне нравятся, потому что они кажутся мне избранными для конкретного момента, когда море наиболее безвкусно и бесхарактерно; но я думаю, что они чрезвычайно соответствуют выбранным формам и времени, или, по крайней мере, таковы их прекрасные примеры, которых чрезвычайно мало.

По правую руку от одного из морских пехотинцев Сальватора, во дворце Питти, изображен морской пролив, отражающий восход солнца, что очень хорошо и очень похоже на Тернера; остальная часть картины, как и противоположная ей, совершенно безобидна. Я не видел ни одного другого примера того, как Сальватор рисует воду с какой-либо тщательностью, обычно это так же условно, как и остальные его работы, и все же традиционность, возможно, более терпима в акварели, чем где-либо еще; и если бы его деревья и скалы были хороши, реки могли бы быть приняты без возражений.

Достоинства Пуссена как художника моря или акварели могут, я думаю, § 22. Николя Пуссен. достаточно судить по Наводнению в Лувре, где разбивание глубоководных фонтанов символизируется опрокидыванием лодки через плотину.

На внешнем крыльце собора Святого Марка в Венеции, среди мозаик на крыше, изображен всемирный потоп. Земля темно-синяя; дождь изображен ярко-белыми волнистыми параллельными полосами; между этими полосами видны массивные очертания ковчега, немного между каждой полосой, очень темные и едва различимые на фоне неба; но у него есть квадратное окно с ярко-золотой каймой, которое заметно поблескивает и привлекает взгляд к остальному — море внизу почти скрыто мертвыми телами.

На купели церкви Сан-Фреддиано в Лукке изображены — возможно — израильтяне и египтяне в Красном море. Для моря характерны волнистые каменные полосы, каждая полоса состоит из трех слоев (почти такой же тип можно увидеть на росписях по стеклу двенадцатого и тринадцатого веков, особенно в Шартре). Эти полосы, возможно, вряд ли ощущались бы как очень водные, если бы не рыбы, которые переплетены с ними сложным образом, их головы появляются с одной стороны каждой полосы, а хвосты - с другой.

Обоих этих представителей "потопа", какими бы архаичными и грубыми они ни были, я считаю лучшими, более наводящими на размышления, более изобретательными и более естественными, чем работы Пуссена. В самом деле, это не говорит ничего особо принижающего в отношении собора Святого Марка, ибо мерцание золотого окна сквозь дождь удивительно хорошо продумано и почти обманчиво, оно выглядит так, как будто только что поймало солнечный отблеск на своих стеклах, и есть что-то очень возвышенное в отблеске этого света над плавающими трупами. Но другой пример достаточно гротескен и несовершенен, и все же, я говорю с полной серьезностью, он, я думаю, гораздо предпочтительнее Пуссена.

С другой стороны, есть нечто среднее между низостью и апатией такой концепции, как у него, и экстравагантностью, еще более презренной, с которой к этому предмету относятся в наши дни.^[64] Я не уверен, что могу сослаться на какой-либо поучительный пример из этого промежуточного курса, поскольку, боюсь, читатель к этому времени устал слышать о Тернере, а фотография потопа на пластинке Тернера настолько редка, что ссылаться на нее бесполезно.

Кажется чрезвычайно странным, что великие венецианские художники, насколько я знаю, не оставили нам ни одного примера тщательно изученных морских эффектов. Как уже отмечалось, любые отрывки из § 23. Венецианцы и флорентийцы. Заключение. море, встречающееся на их заднем плане, представляет собой просто широкие участки синей или зеленой поверхности, прекрасного цвета, обычно темнеющие на фоне горизонта, достаточно хорошо, чтобы быть понятым как море (но даже это не всегда без помощи корабля), но совершенно не учитывается во всех вопросах завершенности и детализации. Вода даже в пейзажах Тициана почти всегда яростна, хотя и величественно условна, и редко является важным элементом декора. Среди религиозных школ встречаются очень приятные мотивы, но ничего такого, что на мгновение можно было бы считать настоящей акварелью. Море у Перуджино обычно очень красиво ощущается; его река на фреске Сета. Маддалена во Флоренции изображена свободно и выглядит ровной и четкой; отражения деревьев даны быстрым зигзагообразным мазком кисти. В целом, я полагаю, что лучшие имитации ровной водной глади, которые можно найти в древнем искусстве, - это четкие фламандские пейзажи. Кай-пи обычно очень хороши, но даже лучшие из них не дают ничего, кроме приятного впечатления от спокойного пруда или реки. Я не знаю ни одного примера сколько-нибудь сносного изображения воды во взбаламученном состоянии или при каких-либо обстоятельствах, раскрывающих ее силу и характер; и чем более благородным оказывается обращение с предметом, тем более очевидным неизменно становится недостаток чувства у художника в каждом усилии и знания в каждой линии.

[61] Я констатирую это просто как факт: я не могу удовлетворительно объяснить это с помощью оптических принципов, и если бы было иначе, исследование представляло бы мало интереса для широкого читателя и мало ценности для художника.

[62] "Сходимость перпендикуляров" Парси. У меня нет здесь места вдаваться в пространное разоблачение этой ошибки, но рассуждения, к счастью, излишни, поскольку призыв к эксперименту прост. Каждая картинка, как уже говорилось, представляет собой вертикальную стеклянную пластину с нарисованным на ее поверхности тем, что можно увидеть сквозь нее. Возьмем вертикальную стеклянную пластинку, и где бы она ни находилась, будь то солнце сбоку от нее или в центре, отражение всегда будет находиться в вертикальной линии под солнцем, параллельной боковой поверхности стекла. Стекло любого окна, выходящего на море, является всем необходимым оборудованием для этого эксперимента, и все же не так давно этот самый принцип оспаривался со мной человеком с большим вкусом и информацией, который предположил, что Тернер ошибся, нарисовав отражение прямо сбоку от своей картины, как в его "Ланкастерских песках", и в бесчисленных других примерах.

[63] В последнем издании этого произведения был следующий отрывок: "Я бы хотел, чтобы Рейсдаль нарисовал одно или два бурных моря. Я думаю, что если бы он это сделал, то, возможно, спас бы несчастную публику от многих тяжких преследований, как в мыслях, так и в кармане, поскольку он показал бы, что Вандевелде и Бэкхейзен не совсем морские божества ". Автор должен поблагодарить редактора "Справочника Мюррея по живописи в Италии" за указание на оплошность. Он провел много дней в Лувре, прежде чем был написан приведенный выше отрывок, но не имел привычки подолгу задерживаться где бы то ни было, за исключением двух последних залов, где были выставлены картины итальянской школы. Это предположение, однако, показывает, что он не недооценивал могущества Рейсдаля; и при этом он не считает

каким-либо образом неподходящим для задачи, которую он взял на себя, то, что каждый час, проведенный в галереях, он проводил целыми днями на морском берегу.

[64] Я здесь, конечно, говорю об обращении с предметом только как с пейзажем; встречается много ярких примеров его концепции, когда море и все другие сопутствующие элементы полностью подчинены фигурам, как у Рафаэля и месье Анджело.

ГЛАВА II.

ИЗ ВОДЫ, КАК ЕЕ РИСУЮТ СОВРЕМЕННОКИ.

Среди современных пейзажистов мало найдется людей, которые не могли бы изобразить тихую воду хотя бы наводяще, если не правдиво. Те, кто неспособен на это, вряд ли будут рассматриваться § 1. Общая сила современных художников в рисовании тихой воды. Озера Филдинга.художники вообще; и что-либо вроде ряби Каналетто или черных теней Вандевельде было бы расценено как самое бесперспективное, даже в творчестве новичка. Среди тех, кто наиболее полно ценит и передает качества пространства и поверхности в спокойной воде, пожалуй, Копли Филдинг стоит на первом месте. Его "Просторы безветренного озера" - одно из самых совершенных мест в его работах, поскольку он может придать поверхности не только глубину, но и придать своему озеру не только прозрачный, но и, что гораздо сложнее, сияющий вид. Он меньше, чем большинство наших художников, зависит от отражений; и может придать субстанцию, прозрачность и протяженность там, где другой художник ограничился бы бумагой; и он изысканно утончен в выражении отдаленной широты, тонкой линией ряби, прерывающей отражение, и воздушными качествами цвета. В самом деле, ничто не могло быть чище или утонченнее, чем его общее чувство озерного уюта, если бы не недостаток простоты — пристрастие к красивому, а не впечатляющему цвету и, как следствие, недостаток какого-то высшего выражения покоя.

Можно назвать сотни людей, чьи работы в высшей степени поучительны в управлении спокойной водой. Де Винт необычайно силен и уверен, изысканно ярок и энергичен в § 2. Спокойные реки Де Винта, Дж. Холланда и др.окрашены. Покойный Джон Варли написал несколько благородных отрывков. Около семи лет назад я видел работы Дж. Холланда, которые, как мне кажется, были настолько близки к совершенству, насколько это возможно в акварели, - *кподлинной* правде, утонченные и законченные в высшей степени. Но сила современных художников проявляется только тогда, когда им приходится бороться с большими трудностями . Пойдите полчаса у водопада § 3. Характер ярких и героических падающей воды.Шаффхаузен, на северной стороне, где пороги долго, и смотреть, как хранилище воды поворотах, несломленный, в чистом, полированном скорости, за выгибая камни в лоб катаракты, прикрывая их с куполом из хрусталя двадцать футов толщиной—так быстро, что ее движение невидимого за исключением случаев, когда пена земной шар сверху дартс над ним подобно падающей звезде, и как деревья осветило над ним при всех своих листьев, в момент, когда оно разбивается в пену; и как все в дуплах, которые пену горят зеленым огнем, как столько сокрушительных хризопраз; и как, то и дело, что напугала вас с белой вспышки, струи распыления дням, шипя от падения, как ракета, ворвался ветер и развеется в пыль, наполняя воздух светом; и как, сквозь леденящие венки беспокойных, сбой пропасть внизу, синева воды,

тускнели на пену в его тело, показывает чище, чем небо сквозь белые тучи; а содрогаясь Ирис наклоняется в трепетной тишине за всех, выцветание и смывание поочередно через удушье брызг и разрушило солнце, прятаться в прошлом среди толстых золотых листьев, которые мечут туда и обратно по симпатии с дикой воды, капающей массы приподнимался, как снопы загружается кукуруза, некоторые сильнее Гуш от катаракты, и поклонился снова, на камнях, покрытых мхом, а его рев стихает; роса хлестала из их толстых веток через поникшие гроздья изумрудной травы, и сверкающие белые нити вдоль темной скалы берега, кормление лишайников, которые гоняют и проверки их в пурпурный и серебряный цвета. Я полагаю, что, когда вы простояете над этим полчаса, вы обнаружите, что в природе есть нечто большее, чем есть § 4. Как указано Несфилдом. был подарен Рейсдалем. Вероятно, в то время вы не будете особенно расположены думать о какой-либо смертной работе; но когда вы оглянетесь назад на то, что видели, и будете склонны сравнивать это с искусством, вы вспомните — или должны будете вспомнить — Несфилда. Он человек необычайного чувства как к цвету, так и к духовности огромного водопада; изысканно деликатный в обращении с изменчивой пеленой брызг или тумана; точен в своих изгибах и контурах; и непревзойденный по цвету, за исключением Тернера. Ни один из наших акварелистов не может сравниться с ним в умении передавать различные оттенки прозрачной воды на заросших камнях; но его чувство к этому часто заводит его слишком далеко, и, подобно Копли Филдингу, он теряет из виду простоту и достоинство ради деликатности или привлекательности. Его водопады, однако, в своем роде не имеют себе равных; и, если бы он помнил, что во всех подобных сценах много мрачности, а также великолепия, и смягчил бы блеск его привлекательных цветовых переходов более четкими и преобладающими серыми тонами, и придал немного больше выразительности частям его картины, не затронутым брызгами, его работа была бы почти идеальной. Его моря также весьма поучительны; немного запутаны в светотени, но изысканны по форме и восхитительны по цвету.

Дж. Ди Хардингу, я думаю, почти нет равных в *черпании* проточной воды. Я не знаю, что бы сделал Стэнфилд; я никогда не видел, чтобы он нарисовал важный фрагмент "потока"; но § 5. Восхитительный акварельный рисунок Дж. Д. Хардинга. Я полагаю, что даже он едва ли мог соперничать с великолепной *самозабвенностью* кисти Хардинга. Пожалуй, ничто так не говорит о черпании воды, как решительное и быстрое выполнение; ибо при быстром касании рука естественно попадает в тот самый изгиб проекции, который является абсолютной истиной; в то время как при медленном завершении вся точность изгиба и характера наверняка теряется, разве что под рукой необычайно сильного мастера. Но Хардинг обладает как знаниями, так и скоростью, и падение его потоков выше всяких похвал; нетерпеливый, раздражающий, субстанциальный, сокрушительный, кристальный и капризный; полный разнообразных форм, но все они кажутся мгновенными и случайными, ничего условного, ничего зависящего от параллельных линий или расходящихся кривых; все разбито на куски о неровную скалу, и все же все в единстве движения. § 6. Его цвет; и изображение моря. Цвет его *падающей* и яркой воды также очень совершенен; но в темных и ровных местах его потоков он приобрел неприятный серый оттенок, который испортил некоторые из его лучших снимков. Его серый цвет в тенях под камнями или темных отражениях вызывает восхищение; но он ошибается, когда ручей полностью освещен и на него не влияют отражения на расстоянии. Мы считаем, что вина заключается в недостатке выражения темноты в цвете, из-за чего он выглядит как положительный оттенок воды, для которой он слишком мертвый и холодный.

Хардинг редко рисует море, и хорошо, что Стэнфилд этого не делает, иначе последнему пришлось бы заботиться о своей короне. Все, что мы видели от его руки, как и "прибрежное море", совершенно безупречно; мы только хотели бы, чтобы он рисовал это почаще; всегда, однако, накладывая вето на французские рыболовные суда. На выставке 1842 года он испортил одно из самых великолепных изображений морского побережья и заката, созданных современным искусством, зловонным квадратным парусом одного из этих неуклюжих судов, от которого глаз не мог оторваться.

Прежде чем перейти к нашему великому художнику-мореходу, мы должны еще раз обратиться к работам Копли Филдинга. С его морем, как и с его небом, он может нарисовать только одно, и то легкое, но это так, для § 7. Море Копли Филдинга. Его исключительная грация и быстрота. Все это впечатляет и соответствует действительности. Ни один человек никогда не демонстрировал с такой ослепительной свободой бегущего прилива под сильным бризом и не улавливал с такой грацией и точностью изгиб набегающей волны, задерживаемой или разгоняемой ветром. Стремительный бросок его пены и нетерпеливый бег волн, чей быстрый, удваивающийся рывок мы почти слышим, когда они в спешке разбиваются о собственную грудь, - это сама природа, и девять лет назад его серый или зеленый цвет моря был очень подходящим в качестве цвета; всегда немного не хватало прозрачности, но никогда не было холодным или однотонным. С тех пор он, кажется, утратил ощущение зелени в воде и все больше и больше приближается к фиолетовому и черному цвету, что приводит к печальным результатам. Эффект его моря всегда зависел от его светлого или темного рельефа на фоне неба, даже когда оно обладало цветом; но теперь оно утратило весь местный колорит и прозрачность вместе взятые и представляет собой немногим больше, чем проработку светотени в чрезвычайно неудачно подобранном сером цвете. Кроме того, постоянное повторение одной и той же идеи необычайным образом ослабляет разум. Можно считать, что Филдинг за всю свою жизнь создал только одну картину о море. Остальные - дубликаты. Ему следовало бы отправиться к какому-нибудь морю совершенной чистоты и яркого цвета, например, к побережью Корнуолла или Генуэзского залива, и пристально изучать его среди бела дня, когда ни черные тучи, ни проливной дождь не помогут ему выпутаться из затруднений. Тогда он одновременно познал бы свою силу и приумножил бы ее.

Но во всех его морях есть один пункт, заслуживающий особой похвалы, — а § 8. Его высокая нацеленность на характер. отмеченная нацеленность на *характер*. Он желает, особенно в своих последних работах, не столько создать приятную картину, научную композицию или восхитительную мелодию цвета, сколько заставить нас почувствовать полное запустение, холодную, иссушающую, застывшую безнадежность непрерывного шторма и безжалостного моря. И это особенно примечательно в том, что он отказывает себе во всяком цвете, лишь в тех маленьких кусочках, которые художник низшего разума нарисовал бы сиеной и кобальтом. Если осколку затонувшего судна позволено на мгновение подняться из кипящей пены, хотя синяя полоска матросской куртки или красная тряпка флага пошли бы на пользу всем нашим сердцам, нам этого не позволено; нам было бы слишком уютно и мы не дрожали бы и не съеживались при взгляде, и художник с восхитительным намерением и самым достойным самоотречения выражением своего § 9. Но недостаток необходимого качества серого. обломки корабля темно-холодного коричневого цвета. Теперь мы считаем эту цель и усилия достойными высочайшей похвалы, и мы только желаем, чтобы урок был подхвачен и применен другими нашими художниками; но мистеру Филдингу следует помнить, что ничего подобного нельзя добиться с успехом, если не тщательно продумывать общие тона картины; ибо глаз, лишенный всяких

средств наслаждаться серыми оттенками, просто как контрастом с яркими точками, становится болезненно привередливым к качеству самих оттенков и требует для своего удовлетворения таких мелодий и насыщенности серого, которые могут в какой-то степени искупить потерю очков. о стимуле. Тот серый цвет, который был бы откровенно и свободно принят за выражение уныния, если бы он скрывался за желтым парусом или красной шапочкой, исследуется с завистливым и беспощадным вниманием, когда нет ничего, что могло бы его смягчить, и, если он не выдерживает исследования, если его оттенок не приятен и не изменчив, делает картину слабой, а не впечатляющей, и неприятной, а не§ 10. Разнообразие серых оттенков природы.ужасно. И действительно, управление природой могло бы научить его этому; ибо, хотя, используя резкие контрасты, она часто делает свой мрак несколько монотонным, в тот момент, когда она теряет свой яркий цвет и зависит от своего запустения, в этот момент она начинает красть зелень в свой серый цвет моря, а коричневые и желтые - в свой облачно-серый, и во всем этом проявляется свет различных оттенков. Мистер Филдинг также не лишен образца в искусстве, поскольку "Край земли", "Лоустофф" и "Снежная буря" (в "Академии", 1842) Тернера - не более чем отрывки из самых безнадежных, унылых, ничем не выделяющихся серых тонов, и все же это три из самых прекрасных цветных произведений, вышедших из-под его руки. И мы искренне надеемся, что мистер Филдинг постепенно почувствует необходимость в таких заученных мелодиях спокойного цвета и не будет возвращаться к старым уловкам контраста и продолжать рисовать фиолетовым и тушью. Если бы он только несколько раз внимательно изучил серый цвет от смешанной атмосферы брызг, дождя и тумана штормового ветра, бушевавшего три дня подряд, не от дождливого шквала, а от упорного и мощного шторма, и не там, где меловой берег превращает море в молоко и магнезию, а там, где оно чисто и зелено разбивается о серый сланец или белый гранит, как у утесов Корнуолла, мы думаем, что его картины стали бы одними из лучших примеров высокого намерения и чувства, которые можно найти в современном искусстве.

Очевидно, что работы Стэнфилда всегда исходили от человека, который досконально знает свой предмет и досконально знаком со всеми средствами и§ 11. Работы Стэнфилда. Его совершенные знания и сила.принципы искусства. Мы никогда не критикуем их, потому что в тот момент, когда мы внимательно смотрим на рисунок любой отдельной волны, мы чувствуем, что знания, которыми обладает мастер, намного превосходят наши собственные, и поэтому считаем, что если что-то оскорбляет нас в какой-либо части работы, это почти наверняка наша вина, а не художника. Местный колорит моря Стэнфилда необычайно верен и силен и полностью независим от каких-либо приемов светотени. Он поднимет могучую волну к небу и сделает все ее тело темным и осязаемым на фоне далекого света, используя при этом не что иное, как целомудренный и не преувеличенный местный колорит для придания рельефа. Его поверхность одновременно блестящая, прозрачная и точна до мельчайших деталей в каждом изгибе; и он полностью независим от темного неба, глубокой синевы, брызг или любых других средств скрыть недостаток формы или искупить его. Он не боится трудностей, не желает никакой помощи, снимает свое море под открытым небом, при обычном солнечном свете, и рисует *стихию* в ее чистом цвете и законченных формах. Но § 12. Но недостаток чувств. Общая сумма правды, представленная современным искусством.мы хотели бы, чтобы он был менее могущественным и более интересным; или чтобы он был немного менее похож на Диогена и не презирал все, чего он не хочет. Теперь, когда он показал нам, что он может делать без таких вспомогательных средств, мы хотели бы, чтобы он показал нам, что он может делать с ними. Ему, как мы уже говорили, не хватает того, что мы только что хвалили в Филдинге, —

впечатляюще. Нам бы хотелось, чтобы он был менее умен и более трогателен, менее замечателен и более ужасен; и в качестве самого первого шага к такой цели научиться скрываться. Однако мы углубляемся в вопросы, к которым в настоящее время не имеем никакого отношения; теперь нас интересует только истина, и одна только работа Стэнфилда дает нам столько концентрированных знаний о море и небе, сколько, будучи разбавленными, хватило бы любому из старых мастеров на всю его жизнь. И пусть будет особенно замечено, насколько обширна и разнообразна правда наших современных учителей — как она включает в себя полную историю той природы, из которой от древних вы лишь кое—где можете уловить запинаящийся слог описания - как Филдинг дал нам каждый символ тихого озера, Робсон^[65] горного озера, Де Винт реки лоулэнд, Несфилд сияющего водопада, Хардинг ревущего потока, Филдинг пустынного моря, Стэнфилд синего, открытого, бескрайний океан. Упорядочьте все это в своем уме, осознайτε совершенную истину этого во всех ее частях, сравните это с фрагментарными ложностями древних, а затем отправляйтесь со мной к Тернеру.

[65] Мне следовало бы раньше сослаться на работы покойного Дж. Робсона. Они немного неприятны в исполнении, но в них чувствуется характер *глубокой* спокойной воды, совершенно несравненный и отличный от работ и мыслей всех других людей.

ГЛАВА III.

ИЗ ВОДЫ, НАРИСОВАННОЙ ТЕРНЕРОМ.

Я считаю, что это результат опыта всех художников, что придать воде определенную степень глубины и прозрачности - самая простая вещь в мире; но это почти пункт 1. Трудность создания поверхности гладкой воды. невозможно создать полное впечатление о поверхности. Если не давать отражения — предполагается рябь, — вода кажется свинцовой: если дать отражение, она в девяти случаях из десяти выглядит *болезненно* чистой и глубокой, так что мы всегда погружаемся в нее, даже когда художник больше всего хочет, чтобы мы скользили *по* ней. Теперь эта трудность возникает из-за того же самого обстоятельства, которое приводит к частым неудачам при создании наилучших прорисованных передних планов, отмеченных в разделе II. Глава III. изменение, а именно фокусировки, необходимой глазу для восприятия § 2. Зависит от строения глаза и фокусировки, с помощью которой воспринимаются отраженные лучи. лучи света, приходящие с разных расстояний. В совершенно спокойный день подойдите к краю пруда, к какому-нибудь месту, где на поверхности плавают ряски — не густая, но с листьями кое-где. Теперь вы можете либо увидеть в воде отражение неба, либо вы можете увидеть ряску; но вы никакими усилиями не сможете увидеть и то, и другое вместе. Если вы посмотрите на отражение, вы почувствуете внезапное изменение или усилие в глазу, благодаря которому он приспособливается к восприятию лучей, которые прошли весь путь отоблаков, упали на воду и таким образом были снова направлены в глаз. Выбранный вами фокус подходит для большого расстояния; и, соответственно, вам будет казаться, что вы смотрите далеко под воду, в то время как листья ряски, хотя и лежат на воде в том самом месте, на которое вы так пристально смотрите, ощущаются лишь как смутный, неопределенный фрагмент, вносящий небольшую путаницу в изображение ниже, но совершенно неотличимый от листьев, — и даже

их цвет неизвестен и не воспринимается. Пока вы не подумаете о них, вы даже не почувствуете, что что-то мешает вашему зрению, настолько чрезмерно слаб их эффект. С другой стороны, если вы решите поискать листья ряски, вы заметите мгновенное изменение усилия глаза, благодаря которому оно становится приспособленным к восприятию ближних лучей — тех, которые исходят только от поверхности пруда. Тогда вы увидите нежные листья ряски совершенно отчетливо и ярко—зеленого цвета; но пока вы делаете это, вы не сможете различить ничего из отражений в самой воде, по которой они плавают, - ничего, кроме смутного мелькания и таяния светлых и темных оттенков, без формы или значения, которые, чтобы исследовать или выяснить, что они означают, вы должны отпустить ряску и погрузиться в воду.

Отсюда следует, что всякий раз, когда мы видим четкие отражения сравнительно удаленных объектов в близкой воде, мы, вероятно, не можем видеть поверхность, и *наоборот*; так что, когда на картине мы § 3. Болезненная четкость, возникающая при изображении воды из-за отчетливости отражений.придавая отражениям ту же четкость, с которой они видны в природе, мы предполагаем усилие глаза заглянуть под поверхность и, конечно, разрушаем поверхность и создаем эффект четкости, которого, возможно, художник не особенно хотел достичь. достичь, но к которому он оказался принужден своими размышлениями вопреки себе. И причина, по которой этот эффект прозрачности кажется сверхъестественным, заключается в том, что у людей нет привычки смотреть на воду с дальним фокусом, приспособленным к отражениям, за исключением особых усилий. Мы неизменно, при обычных обстоятельствах, используем поверхностный фокус; и, как следствие, получаем не более чем смутное впечатление от отраженных цветов и линий, какими бы четкими, спокойными и энергичными они ни были, если мы решим поискать их. Мы не ищем их, а скользим по поверхности, улавливая только игру света и капризные цвета в качестве свидетельства отражения, за исключением тех случаев, когда мы получаем изображения объектов, расположенных близко к поверхности, для восприятия которых, конечно, приспособлен поверхностный фокус; и их мы видим ясно, например, водоросли на берегу, или палки, торчащие из воды, и т.д. Следовательно, обычный эффект воды можно передать, только придав отражениям *накраю* четких линий (в природе они обычно настолько четкие, что невозможно сказать, где начинается вода), но в тот момент, когда мы касаемся отражения удаленных объектов, таких как высокие деревья или облака, в этот момент мы должны стать расплывчатыми и неуверенными в рисовании и, хотя по цвету и освещению они такие же яркие, как сам объект, совершенно нечеткими по форме и § 4. Как этого избежал Тернер.особенность. Если мы возьмем такой участок воды, как на переднем плане "Замка принца Альберта" Тернера, первое впечатление от него будет: "Какая широкая*поверхность*!" Мы проплываем над ней четверть мили, прежде чем понимаем, где находимся, и все же вода спокойна и прозрачна, как зеркало; но нам не позволено упасть в нее и ловить ртом воздух, опускаясь на дно, — мы держимся на поверхности, хотя эта поверхность сверкает всеми оттенками облаков, солнца, неба и листвы. Но секрет кроется в рисунке этих отражений.^[66] Когда мы смотрим *на* них и *для* них, мы не можем сказать, что они означают. Все они имеют характер и, очевидно, являются отражениями чего-то определенного; но все же все они неопределенны и необъяснимы; игра цвета и трепещущие тени, которые, хотя мы мгновенно распознаем как образы чего-то и чувствуем, что вода яркая, прекрасная и спокойная, мы не можем ни проникнуть в суть, ни истолковать: нам не позволено спускаться к ним, и мы отдыхаем, как и положено в природе, на блеске ровной поверхности. Именно в этой способности говорить все и в то же время ничего не говорить слишком ясно заключается совершенство искусства здесь, как и во всех других случаях. Но§ 5. Все отражения на далекой

воде отчетливы. как это было показано ранее в разделе II. Глава. III. что фокусировка глаза требует незначительного изменения после прохождения первой полумили расстояния, очевидно, что на *удаленной* поверхности воды все отражения будут видны отчетливо; поскольку тот же фокус, приспособленный к поверхности на умеренном расстоянии, будет отчетливо воспринимать лучи, приходящие с неба или с любого другого расстояния, каким бы большим оно ни было. Таким образом, мы всегда видим отражение Монблана на Женевском озере, независимо от того, стараемся мы искать его или нет, потому что вода, в которую оно попадает, сама находится в миле от нас; но если мы хотим увидеть отражение Монблана в Шедде-Шед, которое находится недалеко от нас, мы должны немного побеспокоиться об этом, оставить зеленых змей, плавающих на поверхности, и нырнуть за ним. Следовательно, отражения, если смотреть на них коллективно, всегда четкие пропорционально расстоянию от воды, на которую они отбрасываются. А теперь взгляните на Уллсуотер Тернера или на любое из его отдаленных озерных просторов, и вы обнаружите, что каждая скала и линия холмов переданы на них с абсолютной точностью, в то время как вблизи поверхность не показывает ничего, кроме смутной путаницы изысканных и блестящих оттенков. Отражения даже облаков будут видны вдалеке, в то время как отражения ближайших лодок и фигур будут путаными и перемешанными друг с другом, за исключением только у линии воды.

А теперь мы видим, что Вандевельде *следовало* сделать с тенью своего корабля, о которой говорилось в первой главе этого раздела. В такой штиль мы попали бы в природе, если бы посмотрели § 6. Ошибка Вандевельде. что касается отражения, то мы ясно видели его от ватерлинии до флага на грот-мачте; но при этом нам показалось бы, что мы смотрим под воду и потеряли бы всякое ощущение поверхности. Когда мы смотрели на поверхность моря, — как мы, естественно, и должны были, — мы должны были видеть изображение корпуса абсолютно ясным и совершенным, потому что это изображение отбрасывается на далекую воду; но мы должны были видеть изображение мачт и парусов, постепенно становящихся все более запутанными по мере того, как они опускались, и вода рядом с нами несла бы на своей поверхности только лабиринт вспыхивающих цветов и неопределенных оттенков. Таким образом, если бы Вандевельде дал идеальное изображение своего корабля, он изобразил бы истину, зависящую от особого усилия глаза, и разрушил бы его поверхность. Но его задачей было передать не отчетливое отражение, а цвета этого отражения в тайне и беспорядке на близкой воде, все совершенно яркие, но неразборчивые; и если бы он сделал это, глаз не стал бы утруждать себя поиском их; ему было бы все равно, откуда и как взялись эти цвета, но он почувствовал бы, что они настоящие, и удовлетворенно остановился бы на полированной поверхности чистого моря. По правде говоря, лучшие примеры, которые я могу привести, - это Салташ Тернера и замок Аннор.

Далее следует отметить, что отражение всех ближайших объектов, согласно нашему пятому правилу, является не точной копией тех их частей, которые мы видим над водой, а имеет совершенно иной вид и расположение § 7. Разница в расположении частей между отраженным объектом и его изображением. из них то, что мы получили бы, если бы смотрели на них снизу. Следовательно, мы видим темные стороны листьев, свисающих над ручьем, в их отражении, хотя мы видим светлые стороны вверху, и все объекты и группы объектов, таким образом, видны в отражении при разном освещении и в разных положениях относительно друг друга, отличных от тех, которые они принимают наверху; некоторые, которые мы видим на берегу, полностью теряются в своем отражении, а другие, которые мы не можем видеть на берегу, становятся видимыми. Поэтому природа ухитряется никогда не повторяться, и поверхность воды - это не

насмешка, а новый взгляд на то, что находится над ней. И это различие в том, что изображается, а также неясность представления являются одним из главных источников, благодаря которым в реальности поддерживается ощущение поверхности. Отражение не столь примечательно, оно не привлекает глаз в той же степени, когда оно полностью отличается от изображений выше, как когда оно насмехается над ними и повторяет их, и мы чувствуем, что пространство и поверхность имеют свой собственный цвет и характер, и что берег - это одно, а вода - другое. Именно не проявляя это изменение и создавая под ним простую копию того, что видно выше, художники склонны разрушать сущность воды и погружать нас в нее.

Теперь одного экземпляра будет достаточно, чтобы продемонстрировать изысканную заботу Тернера в этом отношении. С левой стороны от его Ноттингема вода (гладкий канал) заканчивается огороженным берегом § 8. Иллюстрировано работами Тернера. вверх по дереву, на котором, прямо у кромки воды, стоит белый указатель. В четверти мили назад холм, на котором стоит Ноттингемский замок, круто поднимается почти до вершины картины. Верхняя часть этого холма находится в ярком золотистом свете, а нижняя - в очень глубокой серой тени, на фоне которой белая доска указателя видна полностью светлым рельефом, хотя, будучи повернута от света, сама она имеет нежный средний оттенок, освещенная только по краю. Но изображение всего этого в канале совсем другое. Во-первых, у нас есть отражение насыпей берега, четкое и ясное, но под ним мы видим не то, что мы видим над ним, - темное *основание* холма (поскольку это было в четверти мили назад, мы не могли бы видеть через забор, если бы смотрели снизу), а золотую вершину холма, тень нижней части которой не имеет ни обозначения, ни места в отражении. Но эта вершина, находясь очень далеко, не может быть отчетливо видна глазу, в то время как ее фокус приспособлен к поверхности воды, и, соответственно, ее отражение совершенно расплывчатое и расплывчатое; вы не можете сказать, для чего оно предназначено, это просто игра золотого света. Но указатель, находящийся на берегу недалеко от нас, будет отражен четко, и, соответственно, его отчетливое изображение будет видно посреди этой неразберихи. Но теперь он выделен не на фоне темного основания, а на фоне освещенной вершины холма, и поэтому вместо белого пространства, выделяющегося из синей тени, появляется темно-серое пространство, выделяющееся из золотого света. Я не знаю, можно ли привести более великолепный пример концентрированного знания или смелости § 9. Смелость и рассудительность, проявленные при соблюдении этого. утверждение самой трудной истины. Ибо у кого, кроме этого непревзойденного художника, хватило бы смелости, даже если бы он понимал законы, которые этого требовали, написать на одном небольшом участке воды совершенно новую картину, изменив все ее тона и расположение, — то, что наверху стало ярким из—за контраста с синим, внизу стало холодным и темным из-за контраста с золотым; - или осмелился бы так смело противоречить обычным ожиданиям неразвитого глаза, чтобы найти в отражении насмешку над реальностью? Но награда приходит незамедлительно, ибо не только изменение наиболее приятно глазу и наиболее изысканно по композиции, но и поверхность воды в результате этого кажется столь же просторной, сколь и прозрачной, и глаз останавливается не на перевернутом изображении материальных объектов, а на стихии, которая их воспринимает. И в этом отрывке у нас есть еще один пример тщательного изучения, которое требуется, чтобы насладиться работами Тернера, поскольку другой художник мог бы изменить отражение или спутать его, но он не стал бы рассуждать об этом так, чтобы выяснить, *каким должно быть точное изменение*; и если бы мы попытались объяснить отражение, мы сочли бы его ложным или неточным. Но непревзойденный ум Тернера без усилий вкладывает свои знания в каждый штрих, и нам стоит

только проследить даже малейшие его пассажи, часть за частью, чтобы найти в них универсальную работу глубочайшей мысли, ту согласованность каждой незначительной истины, которая допускает и призывает к такому же непрерывному изучению, как и работа самой природы.

Однако в картине Тернера "Гладкая вода" есть еще одна особенность, которая, хотя и менее заслуживает восхищения, поскольку является всего лишь механическим совершенством, не менее замечательна § 10. *Текстура* поверхности на картине Тернера "Спокойная вода". чем другие его качества, не менее уникальные — своеобразная текстура, а именно придающая поверхности самые тонкие оттенки, когда практически ничего не отражается, кроме неба или атмосферы, и которая, как раз в тех местах, где другие художники сводятся к бумаге, придает поверхности Тернера наибольший вид существенной текучести. Невозможно сказать, как это получается; это похоже на некоторую модификацию цвета тела; но это определенно не цвет тела, используемый другими мужчинами, поскольку я видел, как этот прием пробовали снова и снова, но безуспешно; и это часто сопровождается крошащимися штрихами сухой кисти, которые никогда нельзя было нанести на цвет тела и которые не могли просвечивать под ним. Как образец механического совершенства, это одна из самых замечательных вещей в работах мастера; и она доводит правдивость его акварели до последней степени совершенства, часто делая наиболее привлекательными и восхитительными те ее фрагменты, которые из-за своей деликатности и бледности оттенка были бы хрупкими и бумажными в руках любого другого человека. Лучший пример, который я могу привести, - это, я думаю, расстояние Девонпорта до верфей.

В конце концов, однако, в картине Тернера, изображающей водную гладь, есть нечто большее, чем может объяснить или достичь любая философия отражения или любая особенность средств; есть § 11. Его объединенные качества. мощь и удивление по этому поводу, которые не признают наших "почему" и "как". Возьмем, к примеру, картину "Солнце Венеции, уходящее в море" 1843 года, в отношении которой, однако, есть одно или два обстоятельства, которые также можно отметить, помимо ее акварели. Читателю, если он не был в Венеции, следует знать, что венецианские рыбацкие лодки почти без исключения имеют холст, раскрашенный яркими красками, любимым рисунком в центре является либо крест, либо большое солнце со множеством лучей, любимые цвета - красный, оранжевый и черный, иногда встречается синий. Сияние этих парусов и ярких и гротескных лопастей на верхушках мачт при солнечном свете не поддается никакому описанию, но странно, что при постоянном появлении этих лодок во всех лагунах ими воспользовался только Тернер. Ничто не могло быть более точным, чем лодка, которая была главным объектом на этой картине, в разрезе паруса, его наполнении, точной высоте гика над палубой, разделении его на четверти цветом, наконец, и особенно, в развешивании корзин с рыбой на носу. Все это, однако, сравнительно второстепенные достоинства (хотя и не яркость цвета, которой художник добился благодаря правильному использованию этих обстоятельств), но особой силой картины было изображение морской глади, где не было никаких отражений, помогающих ей. Поток великолепного цвета ниспадал с лодки, но он занимал только центр; вдалеке город и переполненные лодки отбрасывали несколько играющих линий, но они все равно оставляли по бокам лодки большое пространство воды, не отражающее ничего, кроме утреннего неба. Она была разделена бурлящей зыбью, по непрерывным сторонам которой был виден местный цвет воды, чистый аквамарин (прекрасное подтверждение наблюдаемой истины), но все же оставалось большое пустое пространство бледной воды, подлежащее обработке, небо над головой не имело четких деталей и было чисто

бледно-серым, с разорванными белыми остатками облаков: поэтому это не помогало. Но там лежала вода, не мертвенно-серая плоская краска, а совершенно чистая, играющая, осязаемая поверхность, полная неопределенного оттенка и отступающая так регулярно и зримо назад и вдаль, как будто по всей ней были расставлены предметы, рассказывающие историю в перспективе. Теперь именно это является испытанием для художника, и именно то, что он это сделал, заставило меня сказать выше, что "ни один человек никогда не рисовал поверхность спокойной воды, кроме Тернера". На Сан-Бенедетто, обращенном в сторону Фузины, был похожий проход, столь же прекрасный; на одном из каналов Гуидекки виден специфический зеленый цвет воды впереди, а тени лодок отбрасываются на нее фиолетовым; все это, удаляясь, переходит в чистую отражающую синеву.

Но Тернера это не устраивает. Он никогда не бывает полностью доволен, если не может, в то же самое время, когда он пользуется всеми преимуществами безмятежного отдыха, рассказать нам что-нибудь о § 12. Связь различных обстоятельств прошлого волнения и т.д. С самыми незначительными происшествиями, как в Каусе. прошедшее волнение воды или какое-то нынешнее волнение прилива или течения, которого не видно из-за его неподвижности, или дает нам что-то такое, о чем можно подумать и порассуждать, а также на что посмотреть. Возьмем несколько примеров. Его Каус, остров Уайт, представляет собой летние сумерки примерно через полчаса или больше после захода солнца. Интенсивность покоя - главная цель всего фильма, а единство тона картины - одна из лучших вещей, когда-либо сделанных Тернером. Но есть не только тишина, есть глубочайшая торжественность во всем этом освещении, а также в неподвижности кораблей; и Тернер хочет усилить это чувство, представляя не только покой, но *имощь* в покое, эмблему в море спокойных военных кораблей. Соответственно, он прилагает все возможные усилия, чтобы его поверхность была отполирована, спокойна и гладкая, но он указывает на отражение буя, плавающего в доброй четверти мили от него, тремя черными штрихами с большими интервалами между ними, последний из которых касается воды в двадцати ярдах от зрителя. Теперь эти три отражения могут указывать только на дальние стороны трех подъёмов огромной волны и, судя по их интервалам разделения, на ширину каждой волны от двенадцати до двадцати ярдов, включая размах между ними, и эта волна дополнительно обозначается отражением падающей молодой луны широкой зигзагообразной линией. Необычайное величие, которое это единственное обстоятельство придает всей картине, возвышенное ощущение силы и знания о прежних усилиях, которые мы мгновенно получаем от этого, если мы достаточно знакомы с природой, чтобы понимать ее язык, делают эту работу не только образцом самой утонченной истины (как я ее сейчас назвал), но, на мой взгляд, одним из высочайших произведений интеллектуального искусства, существующих.

Опять же, в сцене на Луаре, с квадратным обрывом и огненным закатом на реках Франции, отдых был направлен таким же образом и дан наиболее тщательно; но необъятный § 13. В сценах на Луаре и Сене. ширина реки в этом месте делает ее похожей на озеро или море, и поэтому было необходимо, чтобы мы досконально поняли и прочувствовали, что это не спокойствие стоячей воды, а спокойствие величественного течения. Соответственно, лодка качается на якоре справа; и поток, разделяясь у ее носа, течет к нам двумя длинными темными волнами, особого внимания к которым привлекает то, что слева проходит через отраженный поток солнечного света, который она разделяет, и который нарушается в более близкой воде общей волнистостью и волнением, вызванными кильватерным следом лодки; кильватерный след, вызванный проходящими мимо водами, а не тем, что *она* движется по воде.

Опять же, в месте слияния Сены и Марны мы ощущаем покой широкой реки, которую взбаламучивают весла парохода (плеск которых мы почти слышим, потому что мы особенно внимательны) § 14. Выражения, противоречащие волн, вызванных отдачи от берега. вынужден смотреть на них делаются центральной ноте композиции—черный объект в ней, в отличие от сильных света) и это нарушение не просто вызваны две линии помпажа с лодки по волне, на любой другой художник, должно быть, дали, но Тернер никогда не отдыхает удовлетворенным, пока он не рассказал вам все в его власти; и он не только дал удаляющиеся всплески, но они пошли на берег, ударили по нему, и была отбита от него в другой слабее, наоборот скачков, чья точка пересечения с пробуждения себя знаменует внезапным подразделением и расстройство волны пробуждения по крайней левой, и чьи вернулся направление—это изысканно, учитывая, где их линиями крест на спокойной воде, близко к зрителю, и обозначены так же вдруг вертикальный весной опрыскивать раз там, где они пересекаются зыбь от лодки, и для того, чтобы мы могли в полной мере сможет отчитаться за эти возвращенные волны, нам разрешают, только по крайней правой границы изображения, чтобы увидеть точки, где зыбь от лодки отвечает берегу. В "Фазтоне Гаргантюа" мы видим тихую воду, убаюканную мертвым штилем, который обычно предшествует самым сильным штормам, внезапно нарушаемым мощным порывом ветра из собравшихся грозowych туч, разбрасывающим лодки и поднимающим § 15. Различные другие примеры. вода приходит в ярость, за исключением тех мест, где она защищена холмами. В Жюмьежах и Верноне мы имеем другие примеры местного волнения, вызванного, в одном случае, пароходом, в другом - большими водяными колесами под мостом, заметьте, не простым всплеском около самого колеса, это слишком далеко, чтобы быть заметным, так что мы даже не узнали бы, что объекты под мостом были водяными колесами, если бы не волнение, зарегистрированное в четверти мили ниже по течению реки, где ее течение пересекает солнечный свет. И, таким образом, едва ли когда—нибудь найдется "Тихая вода" Тернера, в которой не было бы какой-нибудь истории того или иного рода; иногда незначительного, но прекрасного происшествия - чаще, как в "Коузе", чего-то, от чего в значительной степени зависит все чувство и замысел картины; но неизменно представляющего какой-нибудь новый пример разнообразных знаний и наблюдений, какое-нибудь свежее обращение к высшим способностям ума.

Для протяженных поверхностей воды, изображенных Тернером, характерны Лох-Катрин и Дервент-уотер, иллюстрации к Скотту и Лох-Ломонд, виньетка в стихотворениях Роджерса § 16. Картина Тернера, изображающая далекие водные просторы. Спокойствие, прерываемое рябью. примеры. Первый из них дает нам наиболее удаленную часть озера, полностью находящуюся под влиянием легкого бриза и, следовательно, совершенно без отражений предметов на его границах; но вся ближняя половина не тронута ветром, и на нее отбрасывается изображение верхней части Бен-Вульфа и островов. Второй дает нам поверхность с таким количеством движения на ней, чтобы продлить, но не уничтожить отражения темного леса, — отражения, прерываемые только рябью § 17. И рябь, пересеченная солнечным светом. кильватерный след лодки. И третий дает нам пример того, как вся поверхность настолько сильно подвержена ряби, что приводит в действие все те законы, которые, как мы видели, так грубо нарушил Каналетто. В ближайшей лодке мы видим, что, хотя линии планшира намного чернее и заметнее, чем линии уреза, все же линии планшира, будучи почти горизонтальными, вообще не имеют отражения; в то время как линия уреза, будучи вертикальной, имеет отчетливое отражение, в три раза превышающее ее собственную длину. Но даже эти дрожащие отблески видны только до островов; за ними, когда озеро удаляется

вдаль, мы обнаруживаем, что оно принимает только отражение серого света от облаков и тянется одним плоским белым полем между холмами; и помимо всего этого, мы наблюдаем еще одно явление, совершенно новое, данное нам, — яркий отблеск света в центре озера. Это не вызвано рябью, потому что она отбрасывается на покрытую рябью поверхность; но это то, чего у нас не могло бы быть без ряби, — свет проходящего солнечного луча. Я уже (глава I., § 9) объяснял причину этого явления, которое ни при каких обстоятельствах не может иметь места на спокойной воде, поскольку оно заключается в многократном отражении солнца от краев ряби, вызывающем появление локального света и тени; и зависит, как настоящие свет и тень, от прохождения облаков, хотя темные участки воды являются отражениями облаков, а не тенями от них; а яркие участки являются отражениями солнца, а не его светом. Таким образом, эта небольшая виньетка полностью дополнит систему универсальной истины Тернера в "тихой воде". Мы видели каждое явление, описанное им, — четкое отражение, продолжительное отражение, отражение, прерываемое рябью, и, наконец, рябь, прерываемую светом и тенью; и особенно следует отметить, насколько тщательно он в этом последнем случае использует видимый свет и тень, чтобы объяснить это, показывая нам в белизне озера за его пределами его всеобщую подверженность ряби.

Мы не говорили о великолепном рисунке далеких рек Тернера, который, однако, зависит только от более сложного применения тех же законов с изысканной перспективой. Течение реки в Драйбурге (иллюстрации) § 18. Его рисунок далеких рек. Скотту) и Мелроуз - смелые и характерные примеры, так же как Руан с холма Святой Екатерины и Кодебек на реках Франции. Единственное, что в этих работах требует особого внимания, - это тщательность, с которой высота наблюдателя над рекой обозначается потерей отражений ее берегов. Пожалуй, наиболее отчетливо это видно на примере каудебека. Если бы мы находились на одном уровне с рекой, вся ее поверхность была бы затемнена отражением крутых и высоких берегов; но, находясь далеко над ней, мы можем видеть изображение не больше, чем могли бы видеть сам холм, если бы он был фактически перевернут под водой; и поэтому мы видим, что Тернер показывает нам только узкую полоску темной воды, непосредственно под обрывом, широкая поверхность отражает только небо. Это также прекрасно показано на левой стороне Дрибурга.

Но все эти ранние работы художника были затмены некоторыми недавними рисунками Швейцарии. Эти последние не должны быть описаны никакими словами, но они должны быть отмечены здесь не только § 19. И поверхности, связанной с туманом. как представляющий записи об эффекте озера в более грандиозном масштабе и более образного характера, чем любая другая его работа, но как сочетающий эффекты поверхности тумана с поверхностью воды. На двух или трех картинах Люцернского озера, видимых сверху, видно, как горные выступы внизу переходят в прозрачную глубину, а вверху - в облака; на одной из Констанцских изображено обширное озеро вечером, видимое не как вода, а как его поверхность, покрытая низким белым туманом, лежащая лига за лигой в сумерках, как упавшее пространство лунного облака; на одной из Гольдау озеро Цуг появляется сквозь разрыв грозовой тучи на закате, вся его поверхность - сплошное пламя, и мысы холмов выделяются на его фоне, как призраки; на другой - озеро Цуг, проступающее сквозь разрыв грозовой тучи на закате, вся его поверхность - одно пламя огня, и мысы холмов отбрасываются на него, как призраки; на другой - озеро Цуг, простирающееся за лигой в сумерках. пейзаж Цюриха передает игру зеленых волн реки среди белых потоков лунного света: два фиолетовых заката на озере Цуг отличаются свечением, полученным без положительного цвета, розовые и фиолетовые оттенки в значительной степени привнесены контрастом коричневых тонов: наконец, рисунок города Люцерн, выполненный в

1845 году с озера, уникален своим изображением водной поверхности, отражающей чистый зеленый оттенок неба в сумерках.

Следует помнить, что выше говорилось, что Тернер был единственным художником, который когда-либо изображал поверхность спокойствия или силу волнующейся воды. Он получает это выражение § 20. Его рисунок падающей воды со своеобразным выражением веса. силы в падающей или бегущей воде благодаря бесстрашной и полной передаче ее форм. Он никогда не теряет себя и свой объект в шуме падения — его присутствие духа никогда не покидает его, когда он падает; он не ослепляет нас брызгами и не завешивает картину своего падения ее собственной драпировкой. Немного крошащейся белизны или слегка потертой бумаги вскоре создадут эффект неразборчивой пены; но природа дает больше, чем пену — она показывает под ней и через нее особый характер изысканно проработанной формы, приданный каждой волне и линии падения; и именно к этому разнообразию определенного характера всегда стремится Тернер, отвергая, насколько это возможно, все, что скрывает или подавляет ее. Таким образом, в Верхнем падении Тройника, хотя весь бассейн водопада голубой и тусклый от поднимающегося пара, все же все внимание зрителя направлено на то, что было особенно трудно передать, — концентрические зоны и изящные изгибы самой падающей воды; и невозможно передать, с какой изысканной точностью они переданы. Они характерны для мощного потока, нисходящего без препятствий или обрывов, но из узкого русла, чтобы расширяться по мере падения. Они представляют собой постоянную форму, которую принимает такой поток по мере своего нисхождения; и все же я думаю, было бы трудно указать на другой пример их воплощения в искусстве. В водопадах даже у наших лучших художников вы не найдете ничего, кроме пружинистых линий параболического спуска и плещущейся бесформенной пены; и, как следствие, хотя они могут дать вам понять стремительность воды, они никогда не позволяют вам почувствовать ее вес; поток в их руках выглядит *активным*, а не *неподвижным*, как будто он § 21. Заброшенность и падение великих водопадов. Как дано им. прыгнул, а не упал. Теперь вода немного подскочит, она перескочит через плотину или камень, но она *увьркается* над таким высоким водопадом, как этот; и только когда мы теряем параболическую линию и достигаем цепной линии, когда мы теряем *пружину* падения и достигаем его *низины*, мы начинаем по-настоящему ощущать его тяжесть и необузданность. Там, где вода совершает свой первый прыжок с вершины, она холодна, собрана, неинтересна и математична, но именно тогда, когда она обнаруживает, что попала в передрагу и ей предстоит пройти дальше, чем она предполагала, проявляется ее характер; именно тогда она начинает корчиться, и извиваться, и сметать зону за зоной в более диком растяжении по мере своего падения, и посылать вниз похожие на ракеты, заостренные, свистящие стрелы по бокам, достигающие дна. И именно эту протрацию, этот безнадежный отказ от своей тяжеловесной силы воздуху всегда особенно ярко выражает Тернер, и особенно в рассматриваемом нами случае; в то время как другие наши художники, придерживаясь параболической линии, где они не теряются в дыму и пене, заставляют свой водопад выглядеть мускулистым и жилистым, и могут считать себя счастливыми, если им удастся не дать ему прекратиться. Я полагаю, величественность движения, которую Тернер придал этим концентрическим цепным линиям, должны ощутить даже те, кто никогда не видел высокого водопада и поэтому не может оценить их изысканную верность природе.

В Цепном мосту через Тройник эта пассивность и покачивание воды туда-сюда еще более примечательны; в то время как у нас есть еще одна характеристика большого водопада, данная нам, а именно, что ветер, в данном случае поднимающийся по долине против течения,

поднимает брызги с краев и относит их обратно маленькими рваными, перевернутыми лоскутками и нитями, которые изящно видны на фоне темноты слева. Но мы должны немного больше понять природу текущей воды, прежде чем сможем оценить рисунок этого или любого другого потока Тернера.

Когда вода, не в очень большом количестве, течет по каменистому руслу, сильно изрезанному впадинами, так что она может время от времени останавливаться в заводи по мере своего течения, она не приобретает непрерывности § 22. Разница в действии воды, когда оно непрерывное и когда прерывистое. Прерванный поток заполняет впадины своего русла. скорость движения. После каждого прыжка он останавливается, сворачивается калачиком, немного отдыхает, а затем снова идет дальше; и если в этом сравнительно спокойном и рациональном состоянии ума он встречает препятствие, например, скалу или булыжник, он расступается по обе стороны от него, покрываясь небольшим количеством пузырящейся пены, и идет по кругу; если он натывается на ступеньку в своем русле, он легко перепрыгивает ее, а затем, немного поплескав по дну, снова останавливается, чтобы перевести дух. Но если его русло находится на непрерывном склоне, не сильно прерываемом впадинами, так что он не может отдохнуть, или если его собственная масса настолько увеличена наводнением, что его обычных мест отдыха для него недостаточно, но он постоянно выталкивается из них следующим течением, прежде чем у него будет время успокоиться, он, конечно, набирает скорость с каждым ярдом, который он пробегает; импульс, полученный при одном прыжке, передается в заслугу следующему, пока весь поток не превратится в одну массу неконтролируемого, ускоряющегося движения. Теперь, когда вода в таком состоянии наталкивается на препятствие, она не расступается перед ним, а преодолевает его, как скаковая лошадь; и когда она достигает впадины, она не заполняет ее и неторопливо вытекает с другой стороны, но она устремляется вниз в нее и снова поднимается с другой стороны, как корабль в морскую впадину. Следовательно, изменился весь внешний вид русла ручья, и все линии воды изменились по своей природе. Тихий ручей - это последовательность прыжков и заводей; прыжки легкие, пружинистые, параболические, они поднимают много брызг, когда падают в заводь; затем у нас есть пространство спокойной свернувшейся воды и еще один подобный прыжок ниже. Но поток, когда он набирает импульс, принимает форму своего русла, никогда не останавливается, в равной степени § 23. Но непрерывный поток принимает форму своего русла. везде глубокая и одинаково быстрая, спускается в каждую впадину не прыжком, а с размаху, не пенясь и не брызгаясь, а по изгибающейся линии сильной морской волны, и снова поднимается с другой стороны, через скалы и гребни, с легкостью прыгающего леопарда; если она натывается на скалу в трех или четырех футах над уровнем ее дна, она не расступается, не пенится и не выражает никакого беспокойства по этому поводу, но преодолевает ее гладким куполом воды, без видимых усилий, так же плавно спускаясь с другой стороны; вся поверхность воды покрывается водой. волна вытягивается в параллельные линии своей чрезвычайной скоростью, но без пены, за исключением мест, где форма русла выступает под некоторым прямым углом к такой линии падения и вызывает бурун; так что вся река имеет вид глубокого и бушующего моря, с той лишь разницей, что приливные волны всегда разбиваются назад, а морские - вперед. § 24. Его изысканные изогнутые линии. Таким образом, в воде, набравшей силу, мы имеем самое изысканное расположение изогнутых линий, постоянно меняющихся от выпуклых к вогнутым и *наоборот*, повторяющих каждую выпуклость и впадину дна с их изменяющейся грацией, и все это в унисон движению, представляя, возможно, самую красивую серию неорганических форм, которые только может создать природа; ибо море

слишком часто имеет сходные и вогнутые изгибы с острыми краями, но каждое движение потока едино, и все его изгибы являются модификациями красивой линии.

Таким образом, мы видим, почему Тернер ухватился за эти изогнутые линии потока не только как за одну из самых красивых форм природы, но и потому, что они являются мгновенным выражением § 25. Тщательный выбор исторической правды Тернером. предельная мощь и скорость, и расскажите нам, как тек этот поток, прежде чем мы это увидим. Ибо скачок и всплеск можно увидеть во внезапном причудливом течении тихого ручья или падении речушки через мельничную плотину; но волнистая линия - это *исключительный* атрибут горного потока,^[67] падение и ярость которого заставили долины отдаваться эхом на многие мили; и поэтому в тот момент, когда мы видим один из его изгибов над камнем на переднем плане, мы знаем, как далеко он зашел и насколько яростен. И на рисунке, о котором мы говорили, нижнем падении Тиса, на переднем плане Килликрэнки и Раймерз-Глен, а также Сен-Мориса в "Италии Роджерса", мы найдем самые изысканные примеры использования таких линий; но самый совершенный из всех - в аббатстве Ллантони, § 26. Его изысканный рисунок непрерывного потока в аббатстве Ллантони. который можно считать стандартом торрент-рисования. Главный свет картины падает здесь на поверхность ручья, вздвухшегося от недавнего дождя, и его могучие волны накатываются совсем близко к зрителю, зеленые и чистые, но бледные от гнева, образуя гигантские, непрерывные океанические изгибы, переходящие друг в друга без разрывов и пены, хотя струи огненных брызг взмываются в воздух вдоль скалистого берега и поднимаются на солнце пыльным паром. Вся поверхность представляет собой единую гонку безумного движения; все волны, как я уже описал, своей стремительностью превращены в линии и борозды, и каждая из этих прекрасных форм прорисована с помощью наиболее проработанной светотени нежных цветов, серых и зеленых, серебристых и чистых, как лучшие пассажи Поля Веронезе, и с утонченностью исполнения, при разглядывании которой глаз напрягается. Стремительность и гигантская сила этого потока, изысканная утонченность его цвета и яркость пены, которая получается благодаря общему среднему оттенку, делают его едва ли не самым совершенным изображением текущей воды из существующих.

Итак, эта картина, как было замечено в нашей предыдущей ссылке на нее, полна выражения всякого рода движений: облака движутся в дикой спешке; солнце быстро и порывисто просвечивает сквозь § 27. И о прерванном потоке в "Меркурии" и "Аргусе". листья; дождь, стекающий по склону холма; и поток, главный объект, довершающий впечатление, делается самым диким из всех, и не только диким перед нами и с нами, но несущим с собой в каждом своем движении, в своем долгом течении свидетельство своей ярости. Понаблюдайте, как по-другому Тернер использует свой поток, когда дух картины спокоен. В "Меркурии" и "Аргусе" у нас также есть ручей на переднем плане; но, спускаясь к нам, мы видим, как он дважды обрывается в двух тихих и стеклянных заводях, на которых пьющий скот создает невозмутимый образ. Из ближайшего из них вода тремя каскадами стекает в другой бассейн, расположенный рядом с нами; она просачивается серебряными нитями сквозь листья на его краю и со звоном и плеском (хотя и в значительном количестве) падает в пруд, взбаламучивая его спокойную поверхность, к которой птица наклоняется напиться, образуя концентрическую и сверкающую рябь, которая разделяется вокруг камня на самом дальнем краю и спускается сверкающей пеной по краю бассейна. Таким образом, в каждом случае мы обнаруживаем, что система истины Тернера

совершенно не нарушена, каждая фаза и явление природы зафиксированы именно там, где они наиболее ценны и впечатляющи.

Однако у нас нет места, чтобы проследить за разнообразием его торрент-рисунков. Приведенные выше два примера характерны для двух больших подразделений или классов потоков — тех, чье движение § 28. Различные случаи. является непрерывным, и тех, чье движение прерывисто: любой забор текущей воды сведется к изображению того или иного из них. Спуск далекого ручья на виньетке к Мальчику из Эгремонда невелик, но очень эффектен; а слияние Греты и Тиса - уникальный пример смелого изображения сложных форм неглубокого ручья среди множества скал. Еще более прекрасный пример можно найти на недавнем рисунке Дацио Гранде на Сен-Готарде: волны Токии, прозрачные и голубые, волнуются среди гранитных обломков, которые были нанесены штормом, разрушившим всю дорогу. В "Мосту из плюща" сюжетом является остаток потока в заводи среди упавших камней, формы камней видны сквозь прозрачную коричневую воду, и их отражения смешиваются с отражениями листвы.

Во все периоды в морской живописи прилагались более решительные усилия, чем в потоковой, но менее успешные. Как указано выше § 29. Морская живопись. Невозможность по-настоящему изобразить пену. заявлено, что легко добиться сходства с разбитой бегущей водой с помощью трюков и ловкости, но море *должно* быть нарисовано законным образом; его нельзя изображать совершенно неорганизованным и запутанным, его вес и массовость должны быть выражены, и усилия по его изображению заканчиваются неудачей для всех, кроме самых сильных людей; даже у этих немногих частичный успех должен считаться достойным высшей похвалы.

Как правильная передача Альп зависит от силы нанесения снега, так и правильное изображение моря должно зависеть, по крайней мере, во всех прибрежных пейзажах, в немалой степени от силы нанесения пены. И все же есть два состояния пены, неизменно встречающихся на набегающих волнах, о которых я никогда не видел ни малейших попыток их зафиксировать; во-первых, густая кремовая, свернувшаяся, перекрывающая друг друга масса, которая остается на мгновение только после спада волны и в совершенстве видна при ее набегании на берег; и, во-вторых, тонкий белый налет, в который она опускается, который открывается овальными просветами и расщелинами, придающими мраморность волнам по всей их поверхности и соединяющими буруны на плоском берегу длинными белыми струйками.

Очевидно, что трудность выражения любого из этих двух условий должна быть огромной. Плавную и изгибающуюся форму достаточно трудно уловить, даже если рассматривать только линии ее изгиба; но губы, так сказать, которые лежат вдоль этих линий, полные, выступающие и отмечены прекрасными светотенями; у каждого свой высокий свет, переход в тень неопишуемой деликатности, яркий отраженный свет и темная отбрасываемая тень; чтобы нарисовать все это, требуется труд, осторожность и твердость работы, которые, как я полагаю, всегда, какими бы искусными они ни были, должны разрушать всякое впечатление дикости, случайности и легкости. мимолетность, и так убьют море. Опять же, отверстия в тонкой осевшей пене в их неправильных модификациях круглых и овальных форм, вытянутых туда-сюда, было бы достаточно трудно нарисовать, даже если бы их можно было увидеть на плоской поверхности; вместо этого каждое из отверстий видно в виде волнистости на колышущейся поверхности, разбитой на небольшие всплески и рябь, и таким образом создается перспектива самой безнадежной сложности. Сейчас нелегко передать суть узора с овальными отверстиями на складках драпировки. Я не знаю, смог ли бы кто—нибудь под маркой Веронезе или Тициана

сделать это так, как это должно быть сделано, но в драпировке можно не заметить много скованности и ошибок; не так в море - малейшая неточность, малейшее отсутствие текучести и свободы в линии бросается в глаза в момент государственной измены, и я считаю, что успех невозможен.

И все же нет ни одной волны или какого-либо сильно волнующегося моря, на котором не проявлялись бы обе эти формы, особенно последняя, после некоторого времени шторма, распространяется по всей их поверхности; читатель понимает, следовательно, почему я сказал, что море можно изобразить только с помощью более или менее искусных условностей, поскольку два его наиболее стойких явления вообще невозможно изобразить.

Опять же, что касается формы бурунов на ровном берегу, то здесь возникают трудности не менее сложного характера. В них есть непримиримая смесь ярости и формализма. Их пустота 30. Характер береговых волнорезов также невыразим. поверхность отмечена параллельными линиями, подобными линиям гладкой мельничной плотины, и разделена отраженными и проходящими огнями самой удивительной сложности, ее изгиб в то же время обязательно отличается математической чистотой и точностью; однако на вершине этого изгиба, когда он наклоняется, происходит внезапная вялость и расступение, вода качается и скачет вдоль гребня, как встряхнутая цепь, и движение проходит от участка к участку, как по телу змеи. Тогда ветер воздействует на крайний край, и вместо того, чтобы позволить ему сбросить себя естественным образом, он поддерживает его и отгоняет назад или соскребает и уносит целиком; так что брызги наверху находятся в постоянном переходе между формами, отбрасываемыми их собственным весом, и формами, уносимыми ветром с преодолением их веса; затем, наконец, когда они опускаются, кто скажет, какую форму это можно назвать, какая форма не имеет такого сильного удара там, где она касается берега.

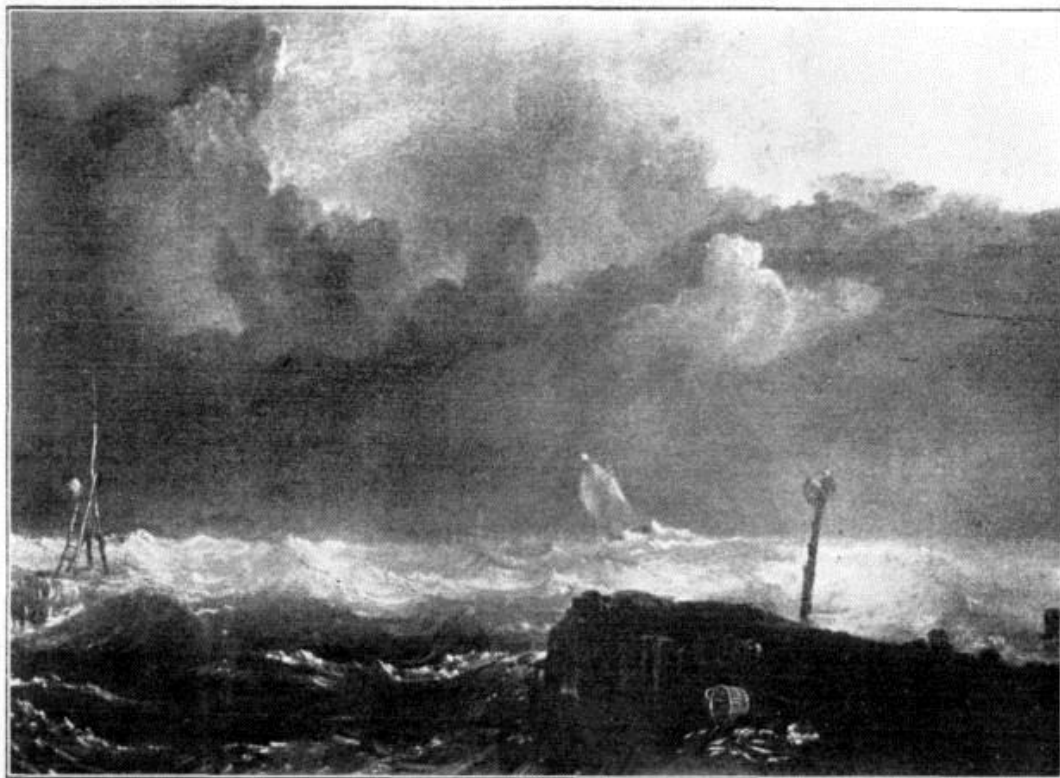
Я думаю, что именно этот последний сбой и есть великий надсмотрщик. Никто ничего не может с этим поделать. Я видел, как Копли Филдинг подошел очень близко к рывку и кивку поднятого угрожающего края, очень успешно закрутил его, и, даже не глядя, что это было в газетах, почти до самого пляжа, но в финальном падении нет грома. Тернер упорно пытался добиться этого раз или два, но из этого ничего не выйдет. Этот момент передан в "Сидоне библейских иллюстраций" и более детально - в картине Бамборо; в обоих этих случаях на дне мало пены, и упавший бурун выглядит как стена, но всегда величественно; а на последней картине очень красиво подчеркивается бросание куска троса, который какие-то фигуры вытаскивают на берег, и который бурун подбрасывает в воздух, когда он падает. Возможно, наиболее удачная передача форм была в "Герое и Леандре", но там рисунок был упрощен благодаря мощному эффекту света, который скрывал пену.

Однако Тернер обычно изучает свое море не с берега. При взгляде с суши изгиб бурунов виден даже в 31. Их эффект, насколько он вреден, если смотреть с берега. природа несколько однородна и монотонна; размер волн в море непонятен, а те, что ближе к глазу, кажутся сменяющимися друг друга, медленно приближаются к пляжу и разбиваются в одних и тех же линиях и формах.

Находясь на плаву даже в двадцати ярдах от берега, мы получаем совершенно иное впечатление. Каждая волна вокруг нас кажется огромной — каждая отличается от всех остальных, — и теперь, когда мы видим их спиной к нам, буруны представляют собой величественные, протяженные и разнообразные линии длинной кривизны, которые особенно

ярко выражают как скорость, так и мощь. Безрассудство, прежде не ощущавшееся, проявляется в безумном, постоянном, изменчивом, ненаправленном движении не волны за волной, как это кажется с берега, а самой воды, поднимающейся и опускающейся. Из волн, которые последовательно приближаются и разбиваются, каждая представляется уму отдельной личностью, роль которой выполнена, она погибает, и ее сменяет другая; и в этом нет ничего, что могло бы внушить нам идею беспокойства, не больше, чем в любых последовательных функциях жизни и смерти. Но именно тогда, когда мы осознаем, что это не последовательность волн, а одна и та же вода, постоянно поднимающаяся, разбивающаяся, отступающая и снова накатывающаяся в новых формах и со свежей яростью, мы воспринимаем возмущенный дух и ощущаем интенсивность его неутомимой ярости. Ощущение мощи также утроено; ибо не только видимая громада значительно увеличилась, но и все действие иное; это не пассивная волна, сонно катящаяся вперед, пока не обрушится тяжело, распростертая на пляже, но стремительное усилие огромной и живой силы, которая теперь, кажется, не *падает*, *разбивается* о берег; которая никогда не погибает, но отскакивает и восстанавливается.

Нацеливаясь на этих величественных персонажей моря, Тернер почти всегда размещает зрителя не на берегу, а в двадцати или тридцати ярдах от него, за пределами первого ряда бурунов, как в § 32. Выражение тяжелого морского прибоя у Тернера. Край Земли, Фоуи, Данбар и Лафарн. Последний был хорошо выгравирован и может быть принят за эталон выразительности и мощи. Грандиозное разделение всего пространства моря несколькими темными непрерывными бороздами огромной волны (только разрушение одной из которых усеяло скалы впереди обломками) дает нам представление о пространстве и силе, которые сразу превращают людей на берегу в насекомых; и все же благодаря этой ужасающей простоте указывается на порывистость и ярость в метании отдельных веревок, которые придают всему морю дикую, неутомимую, безрассудную бессвязность, подобную той, что бывает у разъяренной толпы, чьи массы действуют сообща в едином порыве. безумие, в то время как ни один индивид не чувствует себя как другой. Особое внимание следует обратить на ровность всех линий, поскольку в море действует тот же принцип, который мы видели в горах. Весь размер и величие природы определяются не высотой, а широтой ее масс; и Тернер, следуя за ней в ее стремительных линиях, не теряя при этом высоты ее наплывов, удесятворяет их мощь: далее, обратите внимание на своеобразие § 33. Со своеобразным выражением тяжести. выражение *тяжести*, которое есть в волнах Тернера, точно такого же рода, которое мы видели в его водопаде. У нас нет режущей, пружинящей, эластичной лески — никаких прыжков в волнах: *это* характерно для прудов Челси Рич или Хэмпстед во время шторма. Но волны накатывают и ныряют с такой силой, что мы чувствуем, как под ними дрожат скалы; и, чтобы усилить это впечатление, обратите внимание, как сравнительно мало их разбивает ветер; над плавающим деревом и вдоль берега мы видим полосу разорванных брызг; но это всего лишь бахрома вдоль гребня волны — никакого вмешательства в ее гигантское тело. Ветер не властен над его огромным единством силы и веса. Наконец, обратите внимание, что на скалах слева ярость и стремительность поднимающейся волны обозначены точно такими же линиями, которые, как мы видели, указывали на ярость потока. Вода на этих скалах - это тело волны, которая только что разбилась, набегая на них; и при этом, подобно потоку, она не разбивается, не пенится и не разбивается о скалу, но приспосабливается к каждой из своих волн и впадин волнообразными линиями, изящество и разнообразие которых само по себе могло бы послужить нам для изучения в течение дня; и только там, где два потока этой стремительной воды встречаются во впадине в скале, их сила проявляется в вертикальном направлении брызг.



ПОРТ-РЕЙСДАЛЬ.
С картины Тернера.

Вдалеке от этой грандиозной картины есть две волны, которые полностью расходятся с принципом, наблюдаемым всеми остальными, и поднимаются высоко в воздух. У них есть послание для нас§ 34. Своеобразное действие откатных волн.которое нам важно понять. Их прыжок не является подготовкой к разрушению и не вызван их столкновением со скалой. Он вызван их столкновением с отдачей предыдущей волны. Когда большая волна в процессе разбивания, как раз в тот момент, когда она накатывается, ударяется о стену или вертикальную скалу, звук удара — это не грохот и не рев; это выстрел, такой же громкий, как выстрел из большой пушки, и во всех отношениях подобный ему, и волна отбрасывается от скалы с силой, едва уменьшенной, но изменившей направление, - теперь она отступает от берега, и в тот момент, когда она сталкивается со следующим прибоем, результатом является вертикальная граница обоих, что здесь передано Тернером. . Такая откатывающаяся волна выйдет в море через десять или двенадцать рядов следующих за ней бурунов, прежде чем ее одолеют. Эффект этой встречи более полно и ощутимо передан в Куильбефе, на реках Франции. Здесь это особенно поучительно, поскольку информирует нас о природе побережья и силе волн гораздо яснее, чем могли бы сделать любые брызги о сами скалы. Но§ 35. И об ударе буруна о берег.эффект удара о сам берег описан в "Конце земли" и виньетке Лисидаса. При благоприятных обстоятельствах, при наступающем приливе и сильном шторме, когда прибойники чувствуют берег под собой за мгновение до того, как коснутся скалы, чтобы при ударе перевернуться, эффект почти невероятен, если не считать очевидца. Я видел, как вся волна поднимается одним белым, вертикальным, широким фонтаном на высоте восьмидесяти футов над морем, половина его бьется так мелко, что уносится ветром, а остальная, когда выдыхается, кружится в воздухе и падает обратно с тяжестью и грохотом, подобными грохоту

огромного водопада. Наиболее полно это передано в Ликиде и ударе менее сильной волны среди разбитых скал, не встречающей ее сплошной стеной, вдоль берега Лендс-Энда. Эта последняя картина представляет собой исследование § 36. Общий характер моря на скалистом побережье, данный Тернером в "Конце земли". моря, вся организация которого была разрушена постоянными отскакиваниями от скалистого берега. Лафарн создает волну и тяжесть океана во время шторма на сравнительно ровном берегу; но Край Суши - это полный беспорядок волн, когда каждая из них, разделенная и запутанная среди мысов по мере того, как она накатывает, и отброшенная часть за частью от скалистых стен с той и с другой стороны, откатывается, как разбитая дивизия великой армии, приводя все за собой в беспорядок, разбивая последующие волны на вертикальные гребни, которые, в свою очередь, еще более основательно разбиваются о берег, отступают в еще более безнадежном беспорядке. до тех пор, пока вся поверхность моря не превратится в один головокружительный водоворот несущейся, корчащейся, измученной, ненаправленной ярости, подпрыгивающей, разбивающейся и закручивающейся в анархию огромной силы, разделенной на мириады волн, из которых каждая, следует помнить, не является отдельным приливом, а частью огромной волны, приводимой в движение внутренней силой и придающей во всех направлениях могучую волнистость стремительной линии, которая скользит по скалам и извивается на ветру, подавляя одну и пронизывая другую формой, яростью. , и стремительность листа пылающего огня. И на протяжении всего этого изображения не дано ни одного ложного изгиба, ни одного, который не был бы совершенным выражением видимого движения; и формы бесконечного моря нарисованы повсюду с тем высочайшим мастерством искусства, которое благодаря глубочайшему изучению каждой линии заставляет каждую линию казаться самым диким порождением случая, в то время как каждая сама по себе является предметом и картиной, отличной от всего остального вокруг. О цвете этого великолепного моря я уже говорил раньше; это торжественный зелено-серый цвет (с его пеной, смутно видимой сквозь темноту сумерек), переливающийся полнотой, изменчивостью и печалью глубокой, дикой мелодии.

Большее количество картин Тернера, изображающих открытое море, относятся к несколько более раннему периоду, чем эти рисунки; и, вообще говоря, они не имеют равной ценности. Мне кажется, что § 37. Открытые моря прежних времен Тернера.художник в то время либо меньше знал, либо меньше восхищался характеристиками глубоководья, чем прибрежного моря, и, как следствие, он поддался влиянию некоторых качеств голландских художников-мореходов. В частности, он позаимствовал у них привычку отбрасывать темную тень на ближние волны, чтобы создать поток света сзади; и хотя он делал это более законным способом, чем они, то есть выражал свет штрихами на пене и показывал тень, отбрасываемую на пенистую поверхность, все же эта привычка привела к большой немощи и условности в картинах того периода. Его рисунок волн также был несколько мелким и расчлененным, маленькие формы были покрыты белыми плоскими брызгами - состояние, которое, я не сомневаюсь, художник видел в некоторых мелководных голландских морях, но с которым я никогда не встречался сам, и о передаче которого поэтому я не могу говорить. И все же даже в этих, которые я считаю одними из самых бедных работ художника, выражения бриза, движения и света очень изумительны; и поучительно сравнить их либо с безжизненными работами самих голландцев, либо с любыми современными имитациями их, как, например, с морями Калкотта, где весь свет белый, а все тени серые, где не делается различия между водой и пеной, или между реальной тенью и отражением, и которые, как правило, не свидетельствуют о том, что художники когда-либо видели море.

Однако некоторые картины, относящиеся к этому периоду творчества Тернера, свободны от голландской заразы и демонстрируют реальную силу художника. Очень важный из них находится во владении лорда Фрэнсиса Эджертона, несколько тяжеловесный по своим формам, но примечательный величием расстояния, достигаемого на горизонте; гораздо меньшим, но более ярким примером является Порт-Рейсдаль, находящийся во владении Э. Бикнелла, эсквайра, с которым я не знаю ни одной работы, сравнимой по изображению белых, диких, холодных, неуютных волн северного моря, хотя море почти подчинено ужасным катящимся облакам. Обе эти картины очень серые. В Па-де-Кале больше цвета, и в нем больше искусства, чем в любой из них, но он менее впечатляет. Недавно среди его более ярких работ появились два морских пехотинца того же приглушенного цвета (1843). Одна из них, Остенде, несколько натянутая и аффектированная, но другая, также называемая Порт-Рейсдаль, является одной из самых совершенных морских картин, созданных им, и особенно примечательна тем, что написана без какого-либо заметного противопоставления цвета или оттенка, все спокойно и до крайности просто, так что картина была чрезвычайно непривлекательной на первый взгляд. Тень от выступа пирса на ближних волнах обозначена исключительно штрихами, указывающими на отраженный свет, и настолько таинственно, что, когда изображение видно вблизи, его совершенно невозможно отследить, и он появляется, когда зритель удаляется. Таким образом, она обладает особой правдивостью и ценностью; и поучительна в отличие от мрачных теней его прежнего времени.

Сравнительно немногие люди когда-либо видели воздействие на море мощного шторма, продолжавшегося без перерыва три или четыре дня и ночи, а тем, кто не видел, я верю, что это³⁸. Воздействие моря после продолжительного шторма должно быть невообразимым не из-за простой силы или размера волны, а из-за полного уничтожения границы между морем и воздухом. Вода от длительного перемешивания взбивается не в простую пену, а в массы скопившихся дрожжей,^[68] которые свисают веревками и венками с волны на волну, и там, где один из них сворачивается, чтобы разбиться, образуют с его края гирлянду, подобную драпировке; они поднимаются ветром не в виде рассеивающейся пыли, а целиком, в виде извивающихся, висящих, сворачивающихся масс, которые делают воздух белым и густым, как у снега, только хлопья имеют фут или два в длину каждое; сами волны небольшие. сами их тела снизу покрыты пеной, что делает их белыми насквозь, как вода под огромным водопадом; и их массы, являющиеся, таким образом, наполовину водой, наполовину воздухом, разрываются на куски ветром всякий раз, когда они поднимаются, и уносятся ревушим дымом, который душит, как настоящая вода. Добавьте к этому, что когда воздух лишается влаги из-за продолжительного дождя, он улавливает морские брызги, как описано выше (раздел III. Глава VI. § 13) и покрывает его поверхность не просто дымом мелкодисперсной воды, но кипящим туманом; представьте также низкие дождевые тучи, опущенные до самого уровня моря, как я часто видел их, кружащимися и летящими лохмотьями и фрагментами от волны к волне; и, наконец, представьте сами волны в их предельной силе, скорости, обширности и безумии, вздымающиеся пропастями и пиками, изрытыми их стремительным подъемом, сквозь весь этот хаос; и вы поймете, что на самом деле не осталось различия между ними. море и воздух; что не осталось ни объекта, ни горизонта, ни какого-либо ориентира или естественного свидетельства местоположения; что небо сплошь покрыто брызгами, а океан - облаками, и что вы не можете видеть ни в каком направлении дальше, чем могли бы видеть через водопад. Предположим, эффект первого солнечного луча, посланного сверху, чтобы показать это уничтожение самому себе, и у вас есть картина "Море" Академии, 1842 год — "Снежная буря", одно из самых

грандиозных изображений движения моря, тумана и света, которое когда-либо было перенесено на холст, даже Тернером. Конечно, это не было понято; его лучшие работы никогда не были поняты; но публике было принесено некоторое извинение за непонимание этого, потому что мало у кого была возможность увидеть море в такое время, а когда они это сделали, то не смогли его увидеть. Держаться за мачту или камень и наблюдать за ними - это длительный процесс утопления, пройти через который мало у кого хватает мужества. Для тех, кто это сделал, это один из самых благородных уроков природы.

Но, я думаю, самое благородное море, которое когда-либо рисовал Тернер, и, если это так, то, безусловно, самое благородное из когда-либо написанных человеком, - это море Невольничьего корабля, главная картина Академии на выставке § 39. Благороднейшая работа Тернера "Глубокое открытое море на невольничьем корабле". 1840 год. Это закат над Атлантикой после продолжительного шторма; но шторм частично утих, и рваные, струящиеся дождем тучи движутся алыми линиями, чтобы раствориться во мраке ночи. Вся поверхность моря, изображенная на картине, разделена на две гряды огромной зыби, не высокой и не локальной, а низкой, широкой, вздымающей весь океан, подобно тому, как вздымается его лоно при глубоком вдохе после мучительного шторма. Между этими двумя хребтами огонь заката падает на морскую впадину, окрашивая ее ужасным, но восхитительным светом, интенсивным и зловещим великолепием, которое горит, как золото, и переливается, как кровь. Вдоль этой огненной тропы и долины вздымающиеся волны, которыми беспокойно разделяется морская зыбь, принимают темные, неопределенные, фантастические формы, каждая из которых отбрасывает за собой слабую и призрачную тень на подсвеченную пену. Они поднимаются не везде, а по трое или по четыре вместе, дикими группами, порывисто и яростно, когда низкая сила волны вынуждает или позволяет им; оставляя между собой предательские пространства ровной и бурлящей воды, то подсвеченные зеленым и лампоподобным огнем, то вспыхивающие золотом заходящего солнца, то пугающе окрашенные сверху неразличимыми изображениями пылающих облаков, которые падают на них хлопьями малинового и алого и придают безрассудным волнам дополнительное движение от их собственного огненного полета. Пурпурные и синие, зловещие тени полых бурунов отбрасываются на ночной туман, который становится холодным и низким, надвигаясь, как тень смерти, на виновный^[69] корабль, когда он трудится среди молний моря, его тонкие мачты начертаны на небе кровавыми линиями, опоясаны осуждением того устрашающего оттенка, который придает небу ужас и смешивает его пылающий поток с солнечным светом, — и, отбрасываемые далеко вдоль безутешного вздымания могильных волн, воплощают мир. огромное море.

Я полагаю, что если бы мне пришлось основывать бессмертие Тернера на каком-то одном произведении, я бы выбрал это. Его смелая концепция — идеальная в высшем смысле этого слова — основана на § 40. Его объединенные превосходства и совершенство в целом. чистейшая правда, созданная с концентрированным знанием жизни; его цвет абсолютно совершенен, ни одного фальшивого или болезненного оттенка ни в одной части или линии, и так модулирован, что каждый квадратный дюйм холста представляет собой совершенную композицию; его рисунок столь же точен, сколь и бесстрашен; корабль плавуч, изгибается и полон движения; его тона столь же правдивы, сколь и прекрасны;^[70] и вся картина, посвященная самым возвышенным сюжетам и впечатлениям — (завершая таким образом совершенную систему всей истины, которую мы показали быть сформированной работами Тернера) — мощь, величие и смертоносность открытого, глубокого, безграничного моря.

[66] Не совсем. Я полагаю, что здесь, как и в предыдущем случае, я приписал слишком большое влияние этому изменению фокуса. В более ранних работах Тернера этот принцип не встречается. На рисунках "реки Йоркшира" каждое отражение передано четко, даже на самой дальней глубине, и все же поверхность не теряется, и это лишило бы художника большой силы, если бы он иногда не изображал их таким образом, особенно когда его объект покоится; для него, конечно, столь же законно выбирать одно приспособление изображения, как и другое. Я, однако, оставил вышеприведенные абзацы в том виде, в каком они были написаны первыми, потому что они правдивы, хотя я думаю, что они придают слишком много значения неважному вопросу. Читатель может придавать им такой вес, какой сочтет нужным. На него ссылаются в § 11 настоящей главы и в § 4 первой главы этого раздела.

[67] В больших масштабах это так, но те же самые линии можно увидеть на мгновение, когда вода становится чрезвычайно быстрой, и все же ощущает дно при прохождении, не будучи выброшенной вверх или отброшенной от него. В общем, рисование воды терпит неудачу из-за того, что оно слишком прерывисто, формы раскидываются туда-сюда, дробятся и покрываются яркими штрихами, вместо того чтобы быть выкованными в их реальном единстве кривизны. Нарисовать изогнутую поверхность, даже если она шероховатая и имеет текстуру, достаточно сложно; но для обозначения разнообразных и размашистых форм кристаллического и полированного вещества требуется гораздо больше мастерства и терпения, чем есть у большинства художников. В некоторых отношениях это невозможно. Я не думаю, что какие-либо средства искусства способны правильно передать плавное, многочисленное журчание быстрого ручейка на мелководе, придавая его прозрачности блеск и полностью развитые формы; и большее количество линий и движений стремительных волн столь же непередаваемо. Тем не менее, всегда следует прилагать усилия, и чем бы ни приносились в жертву цвет, свобода или яркость, реальные контуры всегда должны в какой-то мере быть прорисованы, поскольку тщательный рисовальщик сохраняет контуры плоти или любой другой тонко смоделированной поверхности. Лучше, во многих отношениях, чтобы рисунок не был *похожим* на воду, чем чтобы в нем не было в этом единственном отношении величия воды. Множество приемов расчесывания и растушевки придадут обманчивое сходство; только решительная и кропотливая прорисовка контуров обеспечивает возвышенность.

[68] "Аппетитные волны" Шекспира сделали это сходство привычным, и, вероятно, большинство читателей воспринимают это выражение просто как эквивалент "пенистого"; но Шекспир знал лучше. Морская пена при обычных обстоятельствах не держится мгновение после образования, а исчезает, как описано выше, простой белой пленкой. Но пена затяжного шторма совершенно иная; это "взбитая" пена — густая, стойкая и в грязном или обесцвеченном море очень уродливая, особенно в том, что она висит над верхушками волн и собирается в комковатые конкреции под напором сильного ветра. Море выглядит по-настоящему работающим или бродящим. Следующий отрывок Фенимора Купера является интересным подтверждением остальной части приведенного выше описания, на которое можно положиться как на полностью свободное от преувеличений: "Сейчас я впервые стал свидетелем бури на море. Штормы, и довольно сильные, я часто видел, но сила ветра в этом случае настолько же превышала силу обычных штормов, насколько сила этих превышала силу ветра на всех парусах. Моря казались раздавленными; давление бушующей атмосферы, когда воздушные потоки с воем проносились над поверхностью океана, практически не давало им подняться; или там, где

все-таки появлялся водяной холм, его подхватывали и уносили брызгами, как топор вырубает неровности из бревна. Когда снова наступил день, над водной пустошью разлился какой-то зловещий, мрачный свет, хотя ничего не было видно, кроме океана и корабля. Даже морские птицы, казалось, укрылись в пещерах соседнего побережья, и ни одна из них не вернулась с рассветом. Воздух был полон брызг, и глаз с трудом мог проникнуть во влажную атмосферу на расстояние до полумили", — *Майлз Уоттингфорд*. Полмили - это завышенная оценка длины побережья.

[69] Она работорговец, выбрасывающий своих рабов за борт. Ближнее море завалено трупами.

[70] В сцене шторма, иллюстрирующей "Антиквар", есть фрагмент того же тона, одинаковый в одной части, но не столь объединенный с остальной картиной, — свет заката на полированном море. Мне следовало бы особо упомянуть море в Лоустоффе, как фрагмент режущего движения мелководья во время шторма, полностью серого цвета, который должен быть особенно контрастирован, как цветной фрагмент, с серыми оттенками Вандевельде. А на море в Грейт-Ярмуте следовало бы обратить внимание из-за его сильного волнения, видимого в огромных масштабах с большой высоты. В нем есть почти все формы моря: накатывающие волны, набегающие на пирс, сменяющие друг друга буруны, накатывающие на берег, обширный горизонт из множества волн и извилистые каналы со спокойной водой вдоль песка, уносящие фрагменты яркого неба в свою желтую пустыню. Едва ли найдется хоть один вид на Южное побережье, который не придавал бы морю какого-нибудь нового состояния или обстоятельства.

РАЗДЕЛ VI.

ОБ ИСТИННОСТИ РАСТИТЕЛЬНОСТИ.—ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

ГЛАВА I.

ОБ ИСТИННОСТИ РАСТИТЕЛЬНОСТИ.

Теперь мы подошли к рассмотрению того, что у старых мастеров было предметом самого серьезного и постоянного изучения. Если они не передадут нам здесь правды, у них не может быть способности § 1. Частое появление листвы в работах старых мастеров. истины в них; ибо листва является главной составной частью всех их картин и отделана ими с тщательностью и трудом, которые, если они потрачены без достижения истины, должны доказывать либо полную притупленность их восприятия, либо полное бессилие рук. Что касается представителей итальянской школы, то я едва ли могу припомнить хоть один случай, когда листва не составляла бы большей части картины; на самом деле, это скорее художники-портретисты деревьев, чем пейзажисты; ибо скалы, небо и архитектура обычно являются простыми аксессуарами и фоном для темных масс густой листвы, из которой в основном состоит композиция. И все же изучение листвы нас меньше задержит, чем изучение наших предыдущих сюжетов; поскольку там, где конкретная форма организована и закончена, а встречаемость объекта универсальна, легко, не требуя от читателя какого-либо напряженного внимания, продемонстрировать ему столько

истинности или ложности различных ее изображений, сколько может послужить для определения характера и ранга художника.

Лучше всего будет начать, как это делает природа, со стеблей и ветвей, а затем приклеить листья. И, говоря о деревьях вообще, имейте в виду, когда я говорю о всех деревьях, я имею в виду только те обычные леса или рощицы Европы, которые являются главными объектами изображения пейзажиста. Я имею в виду не все виды листы, которые случайно могут попасть на картинку, а обычные деревья Европы — дуб, вяз, ясень, орешник, иву, березу, бук, тополь, каштан, сосну, шелковицу, оливу, илекс, каруббе и другие. Я не ставлю своей целью исследовать характеристики каждого дерева; этого будет достаточно § 2. Законы, общие для всех лесных деревьев. Их ветви не сужаются, а только разделяются. соблюдать общие для всех законы. Итак, во-первых, ни стебли, ни ветви ни у одного из вышеперечисленных деревьев не сужаются, за исключением тех мест, где они разветвляются. Где бы от стебля ни отходила ветка, или от ветки - меньшая ветка, или от меньшей ветки - почка, диаметр стебля или ветки в тот же миг уменьшается на точное количество ветки, которую они отпустили, и они остаются того же диаметра; или, если происходят какие-либо изменения, скорее увеличиваются, чем уменьшаются, пока они не отпустят другую ветку или сук. Этот закон непреложен и не имеет исключений; ни одна ветка, ни стебель, ни прутик никогда не сужаются к своему концу ни на волосок, за исключением тех случаев, когда они расходятся с некоторой частью своего вещества в развилке или почке, так что если бы все веточки и отростки на верхушке и по бокам дерева, которые есть и *были*, можно было соединить без потери пространства, они образовали бы круглое бревно диаметром со стволом, из которого они вырастают.

Но как стволы большинства деревьев отправить прутья и спреи света под кроной, о котором каждый человек волокно занимает именно свою собственную толщину древесины от материнского стебля, а в § 3. Вид сужающийся вызванных частыми соцветиями. многие из них уходят, не оставив ничего, кроме небольшой нарост, чтобы записать их существования, часто небольшой и тонкий внешний вид сворачивания даровал багажника себя; в то время как такая же операция проходит гораздо более интенсивно в отраслях, это естественно почти все деревья, чтобы отправить своих детей без конечностей больше древесины, чем они могут поддержать, которые, как стебель растет, получает контракт на момент вставки, так как для проверки подачи сока, а затем погибает и падает, оставив все вдоль ветви, сначала на одной стороне, затем на другой, а серию небольших разрастаний, достаточный для учета степени сужающийся, который еще очень незначительные, что, если мы выбираем часть ветки без реальной вилкой или гостиной варили разделить ее или умалить ее, сужающийся, с трудом можно обнаружить на глаз; и если мы выбираем часть без такого свидетельства прошлого ветвления, там можно будет найти ни одной.

Но природа проявляет большую заботу и прилагает все усилия, чтобы скрыть это единообразие в своих ветвях. Они постоянно расстаются с малым § 4. И забота природы о том, чтобы скрыть параллелизм. тут и там разбрызгиваются брызги, которые осторожно крадут свою субстанцию, и глаз не замечает кражи, пока немного выше не почувствует потерю; а в верхних частях дерева разветвления происходят так постоянно и деликатно, что эффект на глаз точно такой же, как если бы ветви действительно сужались, за исключением некоторых мест, где какой-нибудь скупердьяй, жадный до субстанции, пробегает два или три ярда, ни с чем не расставаясь, и становится при этом нелюбезным. .

Следовательно, мы видим, что, хотя ветви могут и должны быть представлены как действительно сужающиеся, они должны быть таковыми только тогда, когда они § 5. Степень сужения, которая может быть представлена как непрерывная. сбрасывая листву и опрыскивания, и когда они находятся на таком расстоянии, что конкретные разветвления не видны глазу; и дальше, даже при таких обстоятельствах сужение никогда не может быть внезапным или быстрым. Ни одна ветка, имеющая вид плавного сужения, не теряет более одной десятой своего диаметра при длине в десять диаметров. Любое большее уменьшение, чем это, должно объясняться видимым разветвлением и происходить поэтапно на каждой развилке.

И поэтому мы сразу видим, что на стволе высокого дерева Гаспара Пуссена, справа от "Ла Риччия" в Национальной галерее, изображена морковь или пастернак, а не ствол § 6. Деревья Гаспара Пуссена; дерево. Ибо, находясь так близко, что виден каждый отдельный лист, мы не должны были видеть в природе ни одной ветви или стебля, которые на самом деле сужались бы. У нас должно было сложиться впечатление изящного уменьшения; но мы могли бы, приглядевшись, проследить это соединение за соединением, развилку за развилкой в тысяче мелких опор листьев. Напротив, от стебля Гаспара Пуссена отпадает всего четыре или пять второстепенных веточек, и он, и они сильно сужаются, не показывая, почему и зачем — не расставаясь ни с одной веточкой, не показывая ни малейшего следа шероховатости или наростов — и оставляя, следовательно, своим несчастным листьям держаться изо всех сил. Последние, однако, являются умными листьями и поддерживают себя, как это делают роящиеся пчелы, держась друг за друга.

Но даже это произведение искусства является насмешкой над изображением сука в левом верхнем углу противоположной ему картины — Вида близ Альбано. Это последнее является отражением § 7. И вообще, представители итальянской школы пренебрегают этим законом. декоративная группа слоновых бивней с привязанными к их концам перьями. Даже самое буйное воображение не смогло бы вызвать в нем ни малейшего сходства с веткой дерева. Это могли бы быть когти ведьмы, когти орла, рога дьявола; но это полное собрание всей мыслимой лжи, какую только можно сказать о листве, — произведение настолько варварское во всех отношениях, что один взгляд на него должен был бы доказать полное шарлатанство и лживость всей системы старых пейзажистов. Ибо я на этот раз отступлю от своего обычного плана воздерживаться от любых утверждений о том, что вещь красива или нет; я скажу здесь сразу, что такой рисунок, как этот, столь же уродлив, сколь и ребячлив, и столь же болезнен, сколь и фальшив; и что человек, который мог терпеть, гораздо больше, который мог намеренно изобразить такую вещь на своем холсте, не имел ни взгляда, ни чувства к одному-единственному атрибуту или совершенству Божьих творений. Он мог бы нарисовать другой стержень по простительному невежеству или под каким-то ложным впечатлением о том, что способен улучшить природу; но это окончательно и непростительно. Опять же, возьмите стебель главного дерева в "Нарциссе" Клода. Это очень точный портрет большого боа-констриктора с красивым хвостом; такое туловище изображают юные леди в фешенебельных пансионах с букетами цветов на макушке в качестве лесного пейзажа.

Давайте на мгновение освежим себя, взглянув правде в глаза. Нам не нужно обращаться к Тернеру, мы обратимся к человеку, который рядом с ним, несомненно, является величайшим мастером листвы в § 8. Истина, как она дана Дж. Д. Хардингом. Европа — Дж. Д. Хардинг. Возьмите ствол самой большой каменной сосны, фото 25, в парке и лесу. На протяжении первых девяти-десяти футов от земли она не теряет ни на волосок своего диаметра. Но за побегом,

обломанным как раз под пересекающейся частью дальнего дерева, следует мгновенное уменьшение ствола, прекрасно заметное как глазом, так и циркулем. Опять же, толщина стебля не уменьшается, вплоть до двух побегов слева, от потери которых он снова ощутимо страдает. Справа, непосредственно вверху, находится обрубок очень большой ветки, потеря которой внезапно уменьшает ствол примерно на две трети от того, что было у корня. Снова уменьшенный, менее значительно, за счет второстепенной ветви рядом с этим пнем, он теперь сохраняет свой диаметр вплоть до трех ветвей, отломанных прямо под головкой, где он снова теряет в диаметре и, наконец, разветвляется на множество ответвлений, из которых ни одна не сужается ни в какой части, но постепенно теряется из-за разделения на свои ответвления и побеги. Это природа, и тоже красота.

Но старые мастера не довольствовались рисованием моркови вместо веток. Природу можно нарушать не одним способом, и трудолюбие, с которым они выискивают и внедряют все мыслимые методы⁹. Ветви, в соответствии с этим законом, *должны* уменьшаться там, где они разделяются. Те, кто принадлежал к старым мастерам, часто этого не делают. Способ противоречить ей представляет немалый интерес. Из того, что мы выше изложили о строении всех деревьев, очевидно, что как никакие ветви не уменьшаются там, где они не разветвляются, так и они не могут разветвляться без уменьшения. Невозможно, чтобы самый маленький побег мог быть выпущен из ветки без уменьшения диаметра над ней; и где бы ни отрослась ветка, она должна быть не только меньше в диаметре, чем ветка, из которой она вырастает, но и ветка за развилкой должна быть меньше точно на величину отпущенной ею ветки.^[71] Теперь обратите внимание на ветку под первым изгибом большого стебля у нарцисса Клода; от нее отходят четыре ветви, похожие на ребра листа. Два самых нижних из них почти такие же толстые, как родительский стебель, а сам стебель после того, как от него отделился первый, становится намного толще, чем был до этого. Верхние ветви центрального дерева в "Браке Исаака и Ревекки" разветвляются таким же научным образом.

Но из этого великого принципа деревьев можно сделать и другие выводы. Поскольку они уменьшаются только там, где делятся, их количество увеличивается в точной пропорции к их уменьшению¹⁰. Ветви должны размножаться по мере их уменьшения. У старых мастеров нет.размера, так что всякий раз, когда мы подходим к концам ветвей, у нас должно быть множество побегов, достаточных, чтобы составить, если их соединить, основную массу того, из чего они вырастают. Там, где ветвь разделяется на два равных ответвления, диаметр каждого из двух составляет примерно две трети диаметра одного, и, следовательно, сумма их диаметров на одну четверть больше диаметра одного. Следовательно, если бы ни одна ветка не погибла, количество древесины в опрыскивателях оказалось бы на четверть больше, чем было бы необходимо для восполнения толщины ствола. Но потерянные сучья удаляют излишки, и поэтому, говоря в общих чертах, диаметры внешних сучьев, сложенных вместе, обычно просто составляют диаметр ствола. Точность представления этого нежелательна и невозможна. Все, что требуется, - это ровно настолько соблюдать общий принцип, чтобы глаз мог почувствовать удовлетворение от того, что в спреях содержится примерно столько же древесины, сколько в стебле. Но для этого должно быть то, что всегда есть в природе, - чрезмерная сложность внешних слоев. Эта сложность постепенно увеличивается к их концам, конечно, в точности пропорционально гибкости веточек. Чем тоньше они становятся, тем больше их становится, пока, наконец, на концах дерева они не образуют замысловатую массу, которая зимой, когда ее

можно увидеть, едва отличима от прекрасной травы и находится за пределами всякой возможности точного изображения; ее можно выразить только массой сложных штрихов. Кроме того, поскольку они простираются во всех направлениях, некоторые из них ближе, некоторые дальше; некоторые отчетливые, некоторые слабые; и их пересечения и соотношения расстояний отмечены самыми изысканными градациями воздушной перспективы. Теперь в работах Клода, Гаспара и Сальватора будет повсеместно обнаружено, что ветви *не* усложняются и не умножаются к концам — что каждая большая ветвь разветвляется только на две или три ветви поменьше, каждая из которых исчезает в воздухе без какой—либо причины для такого необъяснимого поведения - если только масса листьев, наколотых на нее или привязанных к ней, полностью зависящих от ее единственной силы, не была слишком велика, как это ни возможно, для ее способности выживать в одиночку. Это полное незнание древовидной структуры проявляется во всех их работах. Синон перед Приамом - пример этого в действительно прекрасной работе Клода, но самые грубые примеры находятся в работах Сальватора. Это § 11. Рисунок Сальватора на ветвях. Похоже, что этот последний художник вообще не имел привычки учиться с натуры после своих мальчишеских прогулок по холмам Калабрии; и я не припоминаю ни одного примера, чтобы его рисунок на ветвях не был ощутимо и явно выдуманным фантазмом студии, доказательство, получаемое из этого незаконного сужения, было одним из самых убедительных. Художник всегда явно смущен, когда сокращает толстые ветви для распыления, и, *чувствуя* (ибо Сальватор, естественно, обладал острым чувством правды), что сук был неправильным, когда он внезапно сужался, он добивается его уменьшения невозможным удлинением; выбрасывая побег за побегом, пока его ветви не растянутся по всей картине и, наконец, неохотно исчезнут там, где для них нет места тянуться дальше. Следствием этого является то, что какие бы листья ни были посажены на такие ветви, они, очевидно, не имеют достаточной опоры, их силы воздействия достаточно, чтобы вырвать дерево с корнем; или, если сучья оставить голыми, они будут похожи на длинные щупальца какого-нибудь сложного морского чудовища или на извивающиеся бесконечные нити пучков морских водорослей, вместо того, чтобы быть твердыми, поддерживающими, подтянутыми и изящно изгибающимися, как естественные ветви. Я допускаю, что это в какой-то мере сделано Сальватором из любви к ужасному, и что в определенных сценах это в некотором роде допустимо; но в гораздо большей степени это сделано из чистого незнания строения деревьев, что в достаточной степени доказывается пейзажем дворца Питти "Мир, сжигающий оружие войны"; где дух сцены должен быть совсем иным, чем жуткий, и все же ветви дерева демонстрируют обычные ошибки в необычайной степени; каждое из их расположения невозможно, и ствол дерева ни на мгновение не смог бы поддержать листву, которой оно покрыто. То же самое и на фотографиях дворца Гуаданьи. И даже там, где скелетообразный вид ветвей оправдан или желателен, нет повода для какого-либо нарушения законов природы. Я видел больше призрачности в реальных ветвях взорванного дуба, чем когда-либо в лучших чудовищах Сальватора; больше ужаса можно добиться правильным сочетанием изобретательных линий, чем рисуя ветви дерева так, как если бы они были костями крыльев птеродактиля. Любое отклонение от естественных форм для придания устрашения - это просто германизм; это работа фантазии, а не воображения,^[72] и мгновенно низводит все, на что оно влияет, до третьесортного уровня. Нет ничего более примечательного в истинно великих людях, чем их способность быть ужасными, не будучи при этом лживыми или распущенными. В картине Тинторета "Убийство Авеля" голова принесенного в жертву первенца лежит в углу переднего плана, неясно набросанная, и свет поблескивает в ее остекленевших глазах. В голове нет ничего преувеличенного, но от нее исходит больше ужаса, а обращение с ней наводит на мысль

о смерти, чем если бы он превратил все деревья на своей картине в скелеты и вызвал полчище демонов, чтобы они управляли дубинкой.

Любопытно, что в набросках или офортах Сальватора меньше неправильного, чем в его картинах, — кажется, в них более свежее воспоминание о природе. С Клодом все иначе. Это § 12. Все эти ошибки особенно ярко проявлены в набросках Клода и сконцентрированы в работе Г. Пуссена. только просмотрев его наброски в Британском музее, можно составить полное и справедливое представление о его способности ошибаться; ибо чувство и расположение многих из них свойственны преклонному возрасту, так что мы едва ли можем определить, на что они похожи — на работу десятилетнего мальчика; и рисунок, рассматриваемый без каких-либо средств оттенения тона или цвета, показывает его неприкрытую фальшь. Продуваемый ветрами пейзаж Пуссена, напротив "Дидоны и Эней" в Национальной галерее, представляет нам на переднем плане, на дереве, произведение жестокости, которое, я думаю, для любого человека, искренне рассматривающего его, может избавить меня от дальнейших хлопот по демонстрации ошибок древнего искусства. Я ни в малейшей степени не подозреваю о картине: ее тона и многое в обращении виртуозны; и все же это дерево на переднем плане содержит в себе все мыслимые нарушения истины, которые может совершить человеческая рука или изобрести голова, рисуя дерево, — за исключением того, что оно не нарисовано корнем вверх. У него нет ни коры, ни шероховатости, ни характера стебля; его ветви не растут друг из друга, а воткнуты друг в друга; они разветвляются, не уменьшаясь, уменьшаются, не разветвляясь, заканчиваются не сложными побегам, их листья привязаны к концам, как головки голландских метел; и, наконец, и это главное, они, очевидно, сделаны не из дерева, а из какого-то мягкого эластичного вещества, которое ветер может растягивать, как ему заблагорассудится, ибо ни в одной из них нет и следа угла. Теперь, самый свирепый ветер § 13. Невозможно, чтобы ветром были сорваны углы сучьев. который когда-либо дул на землю, не мог вырвать углы из сука дерева толщиной в дюйм. Вся ветка сгибается вместе, сохраняя свои изгибы, углы и естественную форму, но подверженная искривлению во всех своих частях и суставах. Та его часть, которая раньше была перпендикулярной, отогнута в сторону, а та, которая раньше была наклонной, согнута под еще большим наклоном, угол, под которым две части соприкасаются, остается тем же самым; или, если напряжение приложить в противоположном направлении, сук сломается задолго до того, как потеряет свой угол. Вам будет трудно согнуть углы у самого молодого саженца, если они будут помечены; и абсолютно невозможно с крепкой веткой. Вы можете сломать ее, но вы не повредите ее углы. И если вы понаблюдаете за деревом в самую сильную бурю, вы обнаружите, что, хотя все его ветви сгибаются, ни одна не теряет своего характера, кроме самых сильных побегов и брызг на саженцах. Поэтому Гаспар Пуссен своим плохим рисунком делает не бурю сильной, а дерево слабым; он делает не порывистый ветер, а каучуковые ветви.

Эти законы, касающиеся растительности, настолько более императивны, чем те, которые были сформулированы в отношении воды, что величайший художник не может нарушать их без опасности, потому что это законы § 14. Рисунок Тициана на ветвях. результат органической структуры, которую всегда больно видеть нарушенной; с другой стороны, у них есть то общее со всеми законами, что их можно соблюдать с математической точностью, но без благодарного результата; дисциплинированный глаз и жизнь в лесу стоят больше, чем все ботанические знания. Ибо есть что-то такое в росте ствола дерева и в том изяществе в его верхних разветвлениях, чему нельзя научить и что можно даже увидеть, только внимательно наблюдая. Выставка не проходит, но на ней представлены сотни тщательно продуманных картин с

изображением деревьев, многие из которых выполнены с натуры. Триста лет назад все цивилизованные нации Европы рисовали деревья с любовью, и все же я смело повторяю то, что я утверждал раньше, что никто, кроме Тициана и Тернера, никогда не рисовал ствол дерева.

Вообще, мне кажется, восприятие мышечных качеств ствол дерева неполными, за исключением мужчин, которые изучали человеческую фигуру, и в свободе выражения из тех персонажей, художник, который может нарисовать живой мышцы редко терпит неудачу; но тщательно своеобразные линии, принадлежащие древесные волокна, могут быть извлечены только путем исследования пациента лес; и, следовательно, все деревья только исторических картин, есть неисправность какой либо другой, как правило, преувеличение мышечного вздутия, или безвкусицы и хочу весны кривизны, или *fantasticism* и неестественность расположения, а особенно ее своеобразные символы коры, которые выражают рост и возраст дерева; для коры это не просто нарост, безжизненные и внешнего—это кожа особой значимости в его признаков органической форме под ними; в местах под руками из дерева покрывается морщинами и формирует тонкие линии вокруг ствола, неоценимы в их указанием направления ее поверхности; в других он лопаются или пилинги продольно, и кромая и разрывая ее влияние на направление и степень под-роста и набухания древесных волокон, а не просто шероховатости и гранулированный узор шкуры. Там, где нужно обратить внимание на так много моментов, некоторые почти всегда преувеличены, а другие упущены, в зависимости от пристрастий художника. Рембрандт и Альберт Дюрер дали несколько великолепных примеров древесной текстуры, но обоим не хватает изящества широких линий. Тициан взглянул шире и достиг высшей истины, однако (как уже было замечено ранее) из-за привычки рисовать фигуру он допускает слишком большую вялость и изгиб, а иногда делает стволы своих деревьев гибкими, как морские водоросли. В изгибах дерева есть особая жесткость и пружинистость, которая полностью отличает их от изгибов животных и которая особенно не поддается запоминанию или изобретению; она настолько тонка, что слишком часто ускользает даже при самом терпеливом изучении природы; она лежит на толщине карандашной линии. Более того, способы разветвления верхних ветвей настолько разнообразны, изобретательны и изящны, что малейшее изменение их, даже на волосок, портит их; и хотя иногда можно избавиться от неудобной ветки, случайно оказавшейся неудобной, или в некоторых незначительных отношениях, чтобы облегчить расположение, все же, поскольку копируются настоящие ветви, рука пренебрегает их прекрасными изгибами даже в своих лучших попытках следовать им.

Эти два персонажа, древесная жесткость, намекающая на мускулистые линии, и изобретательная грация верхних ветвей, никогда не были переданы, кроме Тернера; он не просто § 15. Сук-рисунок Тернера. рисует их лучше других, но он единственный человек, который вообще когда-либо их рисовал. Что касается древесного характера, то сюжеты о деревьях в *Liber Studiorum* являются яркими примерами; Кефал и Прокрис, сцены возле Гранд-Шартрез и Блэр Атол, детские проделки, изгороди и каналы могут быть особо выделены; в серии "Англия" аббатство Болтон, возможно, является более характерным и полностью тернересковым примером, чем любой другой.

Что касается расположения верхних ветвей, то "Эзак и Гесперия", пожалуй, самый совершенный пример, абсолютная правдивость, простота и свобода от чего-либо похожего на фантастику или форму животного столь же заметны, с одной стороны, как и изысканная образность линий, с другой: среди сюжетов Йоркшира наиболее характерны Аск-Холл, церковное кладбище Кирби Лонсдейл и церковь Бриннолл; среди сюжетов Англии - Уорик,

Дартмутская бухта, Дарем и Цепной мост через Тис, где участок зарослей справа имеет необычную форму. был хорошо передан гравером и особенно выразителен благодаря воздушным связям и игре света среди сложных ветвей. Виньетка на открытии "Удовольствий памяти" Роджерса, виньетка коттеджа Чиффсвуд на иллюстрациях к работам Скотта и замок прекрасной Габриэль, выгравированный на память, являются одними из самых изящных примеров, доступных каждому; переход через ручей сразу же придет в голову тем, кто знаком с галереей художника. Рисунок стеблей во всех этих случаях, да и вообще во всех разнообразных и частых второстепенных встречах такого сюжета в работах художника, совершенно уникален, в искусстве нет ничего подобного.

Давайте, однако, перейдем к листопаду старого пейзажа § 16. Листопад. Его разнообразие и симметрия.художники, и посмотрите, искушает ли это недостатки стеблей. Одним из самых замечательных свойств натуральной листвы является постоянство, с которым, хотя листья расположены на опрыскивателе с изысканной регулярностью, эта регулярность изменяет их фактический эффект. Ибо, поскольку в каждой группе листьев некоторые видны сбоку, образуя просто длинные линии, некоторые укорочены, некоторые пересекают друг друга, каждый повернут и расположен по—разному от всех остальных, формы листьев, хотя сами по себе схожи, порождают тысячи странных и отличающихся друг от друга форм в группе; и тени одних, проходящие над другими, еще больше маскируют и запутывают массу, пока глаз не сможет различить ничего, кроме изящного и гибкого беспорядка бесчисленных форм, с тут и там совершенным листом на конце или симметричным сочетанием одного или двух, достаточным для того, чтобы понять, что происходит. подчеркнуть особый характер и придать единство и изящество, но никогда не настолько, чтобы повторить в одной группе то, что было сделано в другой, - никогда не настолько, чтобы глаз не почувствовал, что, какой бы регулярной и математической ни была структура частей, то, что составлено из них, так же разнообразно и бесконечно, как любая другая часть природы. И это происходит не только для общего эффекта. Отломите сук вяза длиной три фута, весь покрытый листьями, положите его на стол перед собой и попробуйте нарисовать его, лист за листом. Десять к одному, если на всей ветке (при условии, что вы не перекручиваете ее во время работы) вы обнаружите одну форму листа, точно похожую на другую; возможно, у вас даже не будет *ни одного* целого. Каждый лист будет наклонным, или укороченным, или скрученным, или пересеченным другим, или затененным другим, или с ним будет что-то не так; и хотя вся ветвь будет выглядеть изящной и симметричной, вы вряд ли сможете сказать, как и почему это происходит, поскольку в § 17 нет ни одной строчки. Идеальная правильность Пуссена.это похоже на другое. Теперь пойдите к Гаспару Пуссену и возьмите одну из его веточек там, где они поднимаются к небу; вы можете сосчитать их по кругу: одна, две, три, четыре - один пучок; пять, шесть, семь, восемь - два пучка; девять, десять, одиннадцать, двенадцать - три пучка; с четырьмя листьями в каждом — и какие листья! каждый точно такой же, как его сосед, тупой и круглый на конце (где каждый лесной лист острый, за исключением листа смоковницы), связанный вместе корнями и таким образом прикрепленный к описанному выше демоническим когтям, по одному пучку на каждый коготь.

Но если природа так разнообразна, когда перед вами на столе лежит ветка, то какой она должна быть, когда уходит от вас, § 18. Невероятная сложность листвы природы.и дает вам всю ее массу и многообразие? Тогда листья на концах становятся мелкими, как пыль, простой путаницей точек и линий между вами и небом, путаницей, которую вы с таким же успехом могли бы надеяться нарисовать морским песком частицу за частицей, как имитировать лист за листом. Это, как она спускается в тело дерева, становится все ближе, но никогда не матовое;

оно всегда прозрачное, с осыпающейся света в его выпущу тебя до неба; затем, из этого, поди, тяжелее и тяжелее, массы озаренный листвою, все ослепительно и неразрывная, сэкономить тут и там один лист на конечностях; затем, под этим, вы получите глубокие ущелья разбитых, нерегулярные уныние, переходящие в прозрачный, зеленый свет, туманные ложбины; скрученные стебли, взглянув сквозь них в их бледные и запутанных бесконечности, и непроглядную лучами солнца, лившийся сверху, вдоль блестящих листьев на мгновение; потом потеряли, потом снова поймал на каком-то изумрудном банка или узловатый корень, чтобы быть отправлены снова, со слабым рефлекс на белый по-бокам Дим групп поникшие листья, тени на верхние ветви выполняется в сером сеть глянцевых стеблях, и отдыхает в Тихом шашки по сверкающей земле; но все проницаемой и прозрачной, а, в Доля, сложные и непонятные, за исключением случаев через лабиринт и загадка ослепительный свет и сон-как тень, - Фолс, рядом с нами, некоторые одиночные брызги, некоторые венки из двух или трех неподвижно крупные листья, по типу и воплощая все то, что в остальном мы чувствуем себя и представить, но никогда не сможет увидеть.

Теперь, когда вы так много думаете о природе, отправляйтесь в Национальную галерею "Вид Гаспара Пуссена" недалеко от Альбано. Это тот самый предмет, который объединяет все эти эффекты, — отлогий берег, заштрихованный § 19. Как противоречат древовидные узоры Ж. Пуссена.с переплетенным лесом;—и что дал нам Гаспар? Масса гладкого, непрозрачного, покрытого лаком коричневого цвета, без единого промежутка, без малейшего изменения оттенка или каких-либо следов листовой структуры внутри нее или, я бы сказал, в тех ее частях, которые призваны изображать внутреннюю часть; но вне ее, вернее, поверх нее, через равные промежутки, мы видим круглые группы зеленоватых штрихов, всегда одинаковых по размеру, форме и расстоянию друг от друга, содержащих в каждой настолько одинаковое количество штрихов, что вы не можете отличить один от другого. Их восемь или тридцать девять, наложенных друг на друга, как рыба чешуя; тень самым тщательным образом делается все темнее по мере того, как она отступает от каждой, пока не доходит до края следующей, о которую она врезается такой же четкой круговой линией, а затем снова начинает убывать, пока холст не будет покрыт примерно с таким же умом или чувством искусства, с каким маляр отделяет панели мрамором или ткач повторяет орнаментальный узор. Что в этом есть такого, что самое стойкое предубеждение в пользу старых мастеров может на мгновение принять за сходство с деревьями? Это именно то, что изобразил бы самый невежественный новичок, пытающийся нарисовать законченный рисунок, — именно ту концепцию деревьев, которую мы имеем в работах наших худших мастеров рисования, где тень наносится черным грифелем и пнем, и прилагаются все человеческие усилия, чтобы это выглядело как хорошо отполированная кухонная решетка.

Противопоставьте этому рисунок даже наших несколько неполноценных художников по дереву. Я не буду оскорблять Хардинга, упоминая его работу после нее, но возьму, к примеру, Кресвика и сопоставлю один из его блестящих пунктов 20. Как за ним следует Кресвик.кусочки зеленой листвы с этим древовидным рисунком Пуссена. Я не говорю, что в старом пейзаже нет достоинства и впечатляющей из-за его простоты; и я очень далек от того, чтобы назвать картину Кресвика хорошей, изображающей деревья; она фальшива по цвету, ей не хватает массовости и свободы, и у нее много других недостатков, но это работа человека, который искренне искал правду; и кто, имея в сердце одну мысль или воспоминание о природе, мог бы смотреть на два пейзажа и принимать картину Пуссена с обычным терпением? Возьмем черно-белого Кресвика, где он не стесняется своей любви к зеленому горошину, иллюстрации,

например, к "Орехово-коричневой деде" в сборнике "Английские баллады". Посмотрите на замысловатость и пышность темной дубовой листвы там, где она склоняется над ручьем, посмотрите, как вы можете пройти сквозь нее, войти в нее и выйти за нее к тихому кусочку неба. Обратите внимание на серую воздушную прозрачность низкорослой рощицы слева и переплетение ветвей там, где отсоединяется свет от ближней листвы. Прежде всего, обратите внимание на формы масс света. Не такие предметы, как чешуя или ракушки, острые по краю и плоские посередине, а неправильной формы и округлые, случайно появляющиеся из тени и придающие, как это делают массы всех деревьев, в общих чертах сходство с особыми формами листьев, из которых они состоят. Переверните страницу и взгляните в переплетение листвы и ветвей на фоне темного ночного неба, насколько они близки, но их невозможно отследить; посмотрите, как лунный свет пробивается под ними, трепещет на серебристых ветвях вверх; обратите внимание также на спускающийся побегик плюща слева, на котором видны только два листа, а остальное - путаница, или видно только в лунном свете, как слабые хлопья снега.

Но природа соблюдает в своей листве другой принцип, более важный, чем ее сложность. Она всегда обеспечивает исключительную гармонию и покой. Она настолько запутанна, что ее § 21. Совершенное единство листвы в природе. мельчайшие детали на небольшом расстоянии кажутся глазу единой завесой или облаком листьев, нарушить ровность которых, возможно, большая ошибка, чем разрушить их прозрачность. Взгляните на Кресвикский дуб еще раз, в его темных уголках. Каким бы замысловатым оно ни было, все сливается в подобную облаку гармонию оттенков, которая становится все бледнее и бледнее по мере того, как удаляется, приобретая тончайшую ровность и единство тона. И именно благодаря этому, так сказать, испарению, благодаря этому плоскому, туманному сочетанию частей природа и ее верные последователи получают возможность сохранять глаз в совершенном покое посреди изобилия и демонстрировать красоту форм, где бы они ни выбрали, с максимально возможной выгодой, направляя его в какой-нибудь тихий, призрачный коридор полумрака и покоя.

Именно здесь Хоббима и Оба Они терпят неудачу. Они могут добросовестно нарисовать дубовую листву, но не знают, на чем остановиться, и, делая слишком много, теряют всю правду — теряют саму правду деталей в § 22. Полная нехватка этого в обоих фильмах и "Хоббиме". к чему они стремятся, поскольку вся их мелкая работа дает всего два листа к двадцати природным. Очевидно, что они не способны даже думать о дереве, а тем более рисовать его, кроме как лист за листом; у них нет ни понятия, ни чувства простоты, массы или неясности, и когда они достигают расстояния, где совершенно невозможно увидеть листья по отдельности, все же, будучи неспособными постичь или передать величественные и спокойные формы истины, они вынуждены разрисовывать свои кусты точками и штрихами, изображающими листья шириной в три фута каждый. Тем не менее в их работах есть подлинная цель, и их неудачу скорее следует отнести на счет незнания искусства, чем на счет отсутствия чувства природы, которое мы находим у Клода или Пуссена; и когда они приближаются к цели, мы иногда получаем от них прекрасные пассажи механической правды.

Но давайте противопоставим их работам группу деревьев слева в Тернерс-Марли.^[73] Мы имеем там совершенную и непрерывную запутанность § 23. Как передано Тернером. в противовес Пуссену - совершенный и нерушимый покой в противовес Хоббиме; и в единстве их совершенство истины. Эта группа может быть принята за справедливый стандарт рисования деревьев Тернером. Мы видим в нем восхитительно прорисованные стебли вместо когтей или змей; полную, прозрачную, безграничную замысловатость вместо узора ракушек; и туманную

глубину смещения света и листвы вместо бесконечного повторения одного механического прикосновения.

Я уже говорил (Раздел II. Глава IV. § 15) о том, каким образом тайна и запутанность переносятся даже на ближайшие листья переднего плана, и обратил внимание на недостаток таковых § 24. Ближний листопад Клода. Его средние дистанции хороши. сложность даже в лучших работах старых мастеров. Рисунки Клода особенно несовершенны, поскольку, представляя каждый конкретный их лист или пытаюсь это сделать, он делает природу ограниченной, и даже его ближайшие фрагменты листьев совершенно фальшивы, поскольку у них нет теней, изменяющих их форму (сравните раздел II. Глава III. § 7), ни сверкающих огней, ни запутанных пересечений их собственных форм и линий; и постоянное повторение одной и той же формы листьев и одного и того же расположения, выделяющегося на черном фоне, больше похоже на орнамент для одежды, чем на роспись переднего плана. Тем не менее, листва Клода на средних расстояниях является самой прекрасной и правдивой частью его картин и, в целом, представляет собой лучший пример хорошего рисунка, который можно найти в древнем искусстве. Он всегда фальшивого цвета, и среди него недостаточно ветвей, а стебли обычно выглядят намного ближе, чем любая его часть, но он по-прежнему изящен, гибок, обильен, замысловат; и во всем, кроме цвета и соединения со стеблями, очень близок к правильному. Эталоны идеальной живописи густого, покрытого листвой переднего плана являются работы Тернера "Меркурий и Аргус" и "Окхэмптон".^[74]

Последняя и наиболее важная истина, которую следует соблюдать в отношении деревьев, заключается в том, что их ветви всегда, у хорошо выросших особей, имеют между собой такое соотношение длины, которое можно описать с помощью § 25. Универсальное окончание деревьев симметричными изгибами. их конечности представляют собой симметричную кривую, постоянную для каждого вида; и в эту кривую включены все неровности, сегменты и деления дерева, каждая ветвь достигает предела своим концом, но не переходит его. Когда дерево полностью выращено, каждая ветвь начинается от ствола с таким количеством древесины, которое, учитывая постоянное разветвление, позволит ей достичь конечной линии; или, если по ошибке она начинается со слишком малого количества, она будет продолжаться без разветвления до расстояния, на котором она может безопасно разделиться; если, наоборот, она начинается со слишком большого количества, она будет разветвляться быстро и постоянно; или, чтобы точнее выразить реальную операцию, каждая ветвь, растущая так, чтобы держаться наравне со своими соседями, забирает из ствола столько древесины, сколько достаточно для того, чтобы она могла это сделать, более или менее эффективно. в зависимости от того, быстро или медленно она разветвляется. У плохо выросших деревьев ветви склонны не дотягивать до изгиба, или, по крайней мере, на них так много зазубрин и отверстий, что нарушается симметрия; а у молодых деревьев нетерпеливость верхних побегов часто нарушает линию; но у совершенных и зрелых деревьев каждая ветвь выполняет свои функции полностью, и линия изгиба полностью заполнена, а масса внутри нее не нарушена, так что дерево принимает форму купола, как у дуба, или, у высоких деревьев, у груши, с самым нижним стеблем. Старые мастера не обращали никакого внимания на § 26. Совершенно незамеченный старыми мастерами. Всегда дается Тернером. этот великий принцип. Они размахивают своими ветками повсюду; каждая останавливается или движется дальше, как ей заблагорассудится, и ни в одной из их работ невозможно найти ни одного примера, в котором какая-либо симметричная кривая обозначалась бы концами.^[75]

Но вряд ли мне нужно рассказывать кому-либо, хоть в малейшей степени знакомому с работами Тернера, о том, как жестко и постоянно он придерживается этого принципа природы; в своих высочайших композициях он принимает совершенную форму, каждый куст изящен и разнообразен сам по себе, но неизбежно заканчивается на заданном пределе и заполняет изгиб без разрыва или щели; в своих более низких работах принимает менее совершенную форму, но неизменно намекает на постоянную тенденцию во всем, и таким образом, несмотря на свою чрезмерную сложность, он придает своим деревьям более простые и величественные формы, чем любой другой художник, даже среди современных .

Выше утверждалось, что Дж. Д. Хардинг является, после Тернера, величайшим мастером растительности в Европе; я должен, однако, заявить, что мои знания современного ландшафта Германии весьма обширны § 27. Живопись листвою на Континенте ограничена, и это, даже в отношении Франции и Италии, я сужу скорее по общей тенденции изучения и складу ума, которые видны на ежегодной выставке в Лувре и в некоторых галереях современной живописи в Милане, Венеции и Флоренции, чем по какому-либо подробному знакомству с работами их знаменитых художников. И все же я думаю, что вряд ли могу ошибиться. Я не увидел ничего, что побудило бы меня присмотреться повнимательнее; никаких жизненных знаний или эмоций ни в какой стороне; ничего, кроме самого низкого и невежественного копирования вульгарных деталей в сочетании со стилем концепции, напоминающим различные литографированные идеалы на первых листах "Музыки пасторальных баллад". Однако следует сделать исключение в пользу французского офорта; в узких проходах Лувра можно увидеть несколько черно-белых этюдов очень высокого достоинства, демонстрирующих большое мастерство и тонкость исполнения, а также самое решительное усердие; (на самом деле, я думаю, что если французский художник терпит неудачу, то это никогда не происходит из-за боязни труда;) более того, некоторые из них демонстрируют острое восприятие характера пейзажа и огромную способность передавать простые впечатления мрака, дикости, звуков и движения. Некоторые из их иллюстрированных работ также демонстрируют эти способности в высокой степени; в некоторых вырезках из дерева к большому изданию "Пола и Вирджинии" есть дух, огонь и чувство реальности, и в каждой из них четко выражено отдельное чувство, то, что мы тщетно ищем в наших собственных декоративных работах.^[76] Но у французов, по-видимому, нет такого учения, которое могло бы вывести их за пределы этого; их полное невежество в области цвета делает принятие кисти мгновенно фатальным, а ложное, вынужденное и нечестивое чувство нации делает что-либо подобное великой композиции вообще невозможным.

Поэтому я думаю, что какое-либо справедливое сравнение может быть проведено только с хорошими художниками нашей собственной школы, и я хочу более отчетливо подтвердить знание Хардингом листвы, потому что § 28. Листва Дж. Д. Хардинга. Ее недостатки. Он не отдает должное самому себе, и, я думаю, его коллеги-художники не оценивают его по достоинству. Я не буду делать никаких оскорбительных замечаний в отношении отдельных лиц, но я считаю необходимым заявить в целом, что стиль рисования листвою, в основном характерный для картин на линии Королевской академии, является самым деградировавшим;^[77] и что, за исключением Тернера и Малреди, у нас, насколько я знаю, нет Королевского академика, способного достойно и правильно нарисовать даже самую маленькую часть листвы; все теряется в зеленых тенях с мерцающими желтыми огнями, белых стволах с черными пятнами на них и листьях без определенного вида. В залах Нового общества акварелистов можно найти

много кропотливых и умных рисунков листвы; но у нас нет никого, кто мог бы сравниться с Хардингом по доскональному знанию предмета, по силе выражения в наброске с натуры или по естественной и незатронутой концепции в исследовании.

Поддерживая за ним это высокое положение, необходимо, чтобы я также указал на те недостатки, которые, как мне кажется, скрывают его реальную власть и в немалой степени препятствуют его продвижению.

Я уже заметил его чрезмерную любовь к блестящему исполнению. Ему больше нравится видеть что-то сносно похожее на дерево, созданное несколькими прикосновениями, чем что-то очень похожее на дерево, созданное § 29. Его блестящее исполнение слишком очевидно со многими. Теперь вполне допустимо, что время от времени и в отдельных частях своей картины великий художник позволяет себе такую роскошь, как наброски, но это опасная роскошь; она притупляет чувства и ослабляет руку. Я уже достаточно говорил в разных местах о достоинствах небрежности и завершенности, (сравните приведенные выше главы об идеях власти в части I. Раздел II. и часть III. Раздел I. Ч. X. § 4). и поэтому мне нужно только сказать здесь, что "Листва" Хардинга никогда не бывает достаточно законченной и в лучшем случае выглядит как беглый набросок с натуры, сделанный дома. В 1843 году (по-моему) в комнатах Общества акварелистов висел прелестный рисунок— прозрачная зеленая вода ручья, покоящаяся среди камней, с рощицей по обе стороны, мост вдалеке, белый цветок (водяная лилия?). бросающиеся в глаза впереди; верхушки деревьев слева от этой картины были просто широкими цветными пятнами, разбросанными по небу и соединенными стволами. Я допускаю силу, необходимую для достижения любого вида листвы с помощью таких средств, но это злоупотребление властью: никакими подобными средствами нельзя передать высшую добродетель и впечатляющую листвы. При использовании телесного цвета для ближних листьев его выполнение также слишком поспешно; часто штрихи представляют собой простые квадратные или круглые точки, которые можно понять только для листвы по их расположению. Этот недостаток был особенно замечен на деревьях на его картине, написанной для Академии два года назад; они были почти бесформенными и не могли выдержать даже листьев грецкого ореха, для которых, судя по виду дерева, они, должно быть, и предназначались.

Его рисование ветвей во всех аспектах очевидного закона правильное, а также очень часто легкое и изящное; однако у него есть два выдающихся недостатка, первый из которых заключается в том, что в жертву приносится распускание ветвей § 30. Его рисунок ветвей и выбор формы. из-за текстуры, карандаш останавливается и колеблется над точками, полосками и узелками, вместо того чтобы следовать великой и непрерывной тенденции роста: второе, каким бы хорошим ни было расположение в том, что касается просто гибкости, запутанности и свободы, нет ни одной из тех составных групп линий, которые неизменны по своей природе. Работа Хардинга недостаточно грандиозна, чтобы быть естественной. Рисунки в парке и лесу, я полагаю, являются почти факсимильными копиями набросков, сделанных с натуры; однако сразу бросается в глаза, что во всех них с дерева не было взято ничего, кроме общего расположения ветвей, и что ни одна ветка или веточка не были точно скопированы или терпеливо изучены.

Это отсутствие тщательного изучения неизбежно вызывает ряд недостатков в восприятии общей формы. Хардинг всегда выбирает сравнительно несовершенные формы деревьев, наклоняющиеся то в одну, то в другую сторону и неодинаковые по боковому расположению

листвы. Такие формы часто изящны, всегда живописны, но редко величественны; и когда они используются систематически, они не соответствуют действительности. Требуется более терпеливое изучение, чтобы достичь полного ощущения достоинства и характера чисто сформированного дерева со всеми его совершенными симметриями.

Я могу отметить еще одну причину некорректности, хотя она не характерна для рисунка деревьев художником, а присуща его общей системе рисования. В ценной работе Хардинга об использовании § 31. Локальный цвет, насколько он выразим в черно-белом варианте и с каким преимуществом. Грифельный карандаш, существует один выдвинутый принцип, который я считаю ложным и опасным, а именно, что локальный цвет объектов таким образом не передается. Я думаю, что приведенный пример относится к некоторым корзинам, темнота которых вызвана исключительно штрихами, указывающими на плетение. Теперь, я полагаю, что существенное различие между эскизом великого и сравнительно низшего мастера заключается в том, что первый задуман полностью в тени и цвете, и его массы перекрываются по отношению к обоим, в то время как рисовальщик низшего уровня обращает внимание на текстуры и мелкие характеры объекта. Если бы Рембрандту пришлось рисовать такие корзины, он бы мало беспокоился о плетении; но он бы посмотрел, где они темнеют или светлеют на песке, и где на мокрых ивняках есть какие-нибудь искрящиеся точки света. Эти темные и светлые участки он нацарапал бы самыми быстрыми линиями, какие только мог, не оставляя белой бумаги, кроме влажных блестящих точек; если бы у него было время, плетение пришло бы позже.^[78] И я думаю, что первое, чему нужно научить любого ученика, - это не тому, как обращаться с карандашом, и не тому, как добиться характерности очертаний, а скорее тому, чтобы видеть, где предметы светлые, а где темные, и рисовать их такими, какими он их видит, не заботясь о том, будут ли его линии ловкими или неряшливыми. Результатом такого изучения является немедленная замена символизма прямолинейным рисунком, а затем разумная умеренность в использовании крайнего освещения и затемнения; ибо там, где действительно нарисованы локальные цвета, обнаруживается, что так много из того, что кажется очень темным, выделяется на фоне чего-то другого, и так много из того, что кажется ярко освещенным, становится темным на фоне неба, что рисовальщик трепещет, обнаружив, что погружен либо в черноту, либо в белизну, и ищет, как и следовало бы, средства получения силы без того и другого.

Именно из-за его очевидной привычки делать наброски, ориентируясь больше на детали и характеры, чем на большие массы, светотень Хардинга часто бывает грубой, рассеянной и мелочной. Черные тени возникают под его далекими деревьями, белые высокие огни падают на скалы на переднем плане, листва и стволы разделены яростным противостоянием на отдельные массы, а ветви теряют в пятнах мха и бороздах коры свои мягкие округлости изящной формы и свои величественные отношения друг к другу и небу.

Именно из-за моего уважения к художнику, моей веры в его силу и добросовестное желание делать то, что лучше всего, я распространил эти несколько недобрые замечания. С другой § 32. Противоположность между великой манерой и великим знанием. с другой стороны, следует помнить, что его познания в природе наиболее обширны, а его умение рисовать наиболее поучительно, особенно учитывая диапазон его тематики; будь то вода, камень или листва, он одинаково искусен в достижении всего, чего он желает (хотя он не всегда желает всего, чего должен;) и художникам следует помнить, что ни величие манеры, ни истинность системы не могут искупить недостаток этих знаний и этого умения. Манера Констебла хороша и

великолепна, но, будучи неспособным нарисовать даже бревно, а тем более ствол дерева или камень, он оставил свои работы лишенными содержания, простыми исследованиями эффекта без какого-либо выражения конкретных знаний; и таким образом, даже то, что в них есть замечательного, принесло, я полагаю, очень большой вред, поощряя самые поверхностные качества английской школы.

На листву Дэвида Кокса уже обратили внимание (предисловие ко второму изданию). Он совершенно изыскан по цвету и по впечатлениям от прохлады, тени и массы; о его рисунке я не могу§ 33. Листва Кокса, Филдинга и Каттермоула. говори что угодно, но что мне было бы жаль увидеть это получше. Книга Копли Филдинга примечательна своей запутанностью и элегантностью; она, однако, не свободна от наигранности и, как уже было замечено ранее, всегда явно выдержана в этюде. Исполнение слишком грубое и расплывчатое; ему не хватает простоты, остроты и свежести - прежде всего, специфического характера: однако не на средних дистанциях, где округлые массивы леса и отдельно стоящие обломанные стволы елей обычно вызывают восхищение. У Каттермоула очень грандиозные представления об общей форме, но дикие и лишенные содержания, а потому неспособные долго сохранять свою привлекательность, особенно в последнее время, когда исполнение стало в высшей степени грубым и наигранным. Об этом приходится горько сожалеть, ибо мало кто из наших художников изобразил бы листву лучше, если бы писал ее с натуры и с благоговением.

Хант, я думаю, терпит неудачу, и только неудачу, в листве; терпит неудачу, как и дагерротип, из-за чрезмерной точности; поскольку лиственельзя подражать, ее нужно аргументировать и предлагать; и все же Хант - это § 34. Хант и Кресвик. Зеленый, как передать выразительность света и оскорбительность, если иначе.единственный наш человек, который может раскрасить настоящие листья в зеленый цвет при солнечном свете, и в этом отношении его деревья восхитительны, — само лето. Кресвик испытывает приятные чувства и тоже пытается добиться настоящего зеленого цвета, но из-за недостатка науки в своих тенях в итоге рисует зеленой краской вместо зеленого света; просто местным цветом, вместо цвета, создаваемого солнечным светом. Одного примера достаточно, чтобы показать, в чем заключается ошибка. На его фотографии Уэлда Кентского, выставленной в Британском учреждении в этом году, на среднем расстоянии был изображен коттедж с белыми стенами и красной крышей. Темные стороны белых стен и крыши были одного цвета, темно-фиолетового - неподходящего для обоих. Повторяющиеся неточности такого рода неизбежно лишают даже самый яркий цвет всякой видимости солнечного сияния, и в Кресвике их очень осуждают, поскольку он один из очень немногих художников, которые *действительно* рисуют с натуры и стараются для натуры. Некоторые из его зарослей и русел рек изучены самым тщательным образом, и все же он не может нарисовать ни ветки, ни камня. Я подозреваю, что у него слишком большая привычка изучать на месте только крупные виды, а не тщательно прорисовывать небольшие фрагменты. Я надеюсь, будет видно, что эти, как и все другие замечания, которые я делал на протяжении всего этого тома по поводу конкретных работ, вызваны не принижением или неблагодарностью к тому, что сделал художник, а желанием, чтобы он воздавал себе больше справедливости и чести. Мне доставляют большое удовольствие работы Кресвика, и я всегда рад видеть, что ими восхищаются другие.

Я завершу этот очерк английского искусства растительности упоминанием двух художников, которых я считаю представителями значительного класса, достойными восхищения своим почтением и терпением § 35. Заключение. Работы Дж. Линнелла и С. Палмера заслуживают изучения, но не оценены публикой, потому что то, что они делают, не рекомендуется с точки зрения ловкости обращения. Линнелла особенно тщательно проработаны и во многих отношениях наиболее искусны; возможно, они не представляют интереса из-за чрезмерной детализации и недостатка обобщения в эффекте; но даже немного больше Твердолобой остроты прикосновения подчеркнуло бы их безупречные качества и сделало бы их ощутимыми. Менее известный художник С. Палмер, недавно признанный членом Старого Общества акварелистов, заслуживает самого высокого места среди верных последователей природы. Его рисунки иностранной листвы, особенно, выше всяких похвал за тщательность и полноту. Я никогда не видел, чтобы каменная сосна или кипарис были нарисованы кем-либо, кроме него; и его чувства столь же чисты и величественны, сколь образцова его верность. Однако, я думаю, он еще не понял, что необходимо и что не нужно в великой картине; и его работы, разосланные по залам Общества, были самыми неблагоприятными примерами его могущества и, как правило, до сих пор находились там, где все лучшее, что в них есть, было вне поля зрения. Тем не менее, я смотрю на него, если только он не потеряет себя в чрезмерном почтении к определенным традициям старых школ, как на одного из вероятных обновителей и корректоров всего, что является недостатком или ошибочным в практике английского искусства.

[71] Иногда случается, что неправильное направление роста приводит то к одному, то к другому нарушению этого правила, когда ветка раздувается сверх своего законного размера; сучки и наросты, конечно, иногда препятствуют эффекту уменьшения. Я полагаю, что у лавра, когда он становится большим и старым, можно обнаружить единичные экземпляры толстых верхних ветвей и избыточного количества древесины на концах. Все эти случайности или исключения воспринимаются как таковые глазом. Иногда они могут использоваться художником в диких или гротескных пейзажах или как точки контраста, но это не оправдание тому, что он постоянно упускает из виду общий закон.

[72] Сравните Часть III. Раздел II. Глава IV. § 6, 7.

[73] Эта группа, на которую я ранее обратил внимание, необычным образом (но, я не сомневаюсь, случайно и вследствие любви двух великих художников к одним и тем же величественным формам) напоминает ту, что представлена Тинторет на фоне его "Каина и Авеля".

[74] Вышеприведенные абзацы я оставил в том виде, в каком они были написаны изначально, потому что они вполне правдивы, насколько это возможно; но, как и многие другие части этого эссе, они содержат очень малую долю правды. Я не буду ничего добавлять к ним сейчас, потому что могу лучше объяснить свой смысл при рассмотрении законов красоты; но читатель должен иметь в виду, что вышесказанное повсюду относится к большим массам листвы, видимым при ярком солнечном свете, — и это имеет особое отношение к огромному масштабу сцены Тернера и интенсивному стремлению к свету. В сумерках, когда на фоне неба видны очертания деревьев, вступают в действие другие законы, так же как и в сюжете в узких пределах и на переднем плане. Я думаю, следует сожалеть, что Тернер в своих академических картинах иногда не использует более ограниченные и мрачные сюжеты, как тот грандиозный, рядом с Шартрезом,

из Liber Studiorum, где могла бы проявиться его великолепная способность изображать густую листву; но пока пусть читатель в связи с тем, что было здесь сказано о густой листве, обратит внимание на рисунок листьев на этой пластине, на рисунках Эзака, Гесперии и Кефала, и проработку передних планов на рисунках Йоркшира; пусть он сравнит то, что сказано о густой листве. Картина Тернера с листвой вверху, в части II. Раздел I. Глава VII. § 40, § 41 и предыдущих работ Тициана, а также часть III. Раздел I. Глава VIII. и раздел II. Глава IV. § 21. В дальнейшем я попытаюсь изложить тему более систематически; но какие бы дополнительные наблюдения мне ни пришлось сделать, ни одно из них не будет более благоприятным для Гаспара, Сальватора или Хоббимы, чем приведенные выше параграфы.

[75] Возможно, в некоторых случаях это может иметь место с деревьями Николя Пуссена; но даже у него ветви касаются линии границы только своими центральными *точками* оконечностей, а не являются *секторами* большой кривой, образуя ее часть с расширенными оконечностями, как в природе. Нарисуйте несколько прямых линий от центра к окружности круга. Формы, включенные между ними, представляют собой формы отдельных ветвей прекрасного дерева со всеми их разветвлениями (только внешняя кривая представляет собой не круг, а чаще две параболы — каковыми, я полагаю, они являются у дуба — или эллипс). Но каждая ветвь старых мастеров имеет форму булавы и наиболее широка не снаружи дерева, а немного ближе к его центру.

[76] С другой стороны, ничто не может быть более изысканно нелепым, чем французские иллюстрации второсортного или третьесортного порядка, как иллюстрации к Гармониям Ламартина.

[77] О листве Стэнфилда я помню слишком мало, чтобы составить какое-либо определенное суждение; жаль, что он так пренебрегает этим благородным элементом пейзажа.

[78] Это правда, что многие офорты Рембрандта выполнены просто в линию, но можно заметить, что сюжет повсеместно *задуман* в светотени, и что линии являются либо просто ориентирами в расположении, либо изысканным указанием ключевых оттеночных нот, на которых должна основываться последующая система - фрагментарные участки отделки, показывающие завершенность концепции.

ГЛАВА II.

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ПРАВДИВОСТИ ТЕРНЕРА.

Теперь мы пришли к некоторому общему представлению о степени знаний Тернера и истинности его практики путем тщательного изучения характеристик четырех великих § 1. Нет необходимости вступать в обсуждение архитектурной истины.элементы ландшафта — небо, земля, вода и растительность. Я не считал необходимым посвящать архитектуре целую главу, поскольку достаточно было сказано на эту тему во второй части. Раздел I. Глава VII.; и его общие истины, которые в первую очередь касаются художника-пейзажиста как такового, требуют лишь простого и прямолинейного применения тех правил, применение которых для любого другого материального объекта пейзажа требовало самого сложного и запутанного применения.

Знание Тернером перспективы, вероятно, увеличивает его силу в расположении предметов в любом порядке; но невежество в этом вопросе скорее постыдно, чем похвально. Позорно, например, что какой-либо человек допускает такие ощутимые и чудовищные ошибки в обычной перспективе, какие видны на набережной в "Морской картине" Клода, № 14, Национальная галерея, или в изогнутом портике дома № 30; но все же это не те моменты, которые следует принимать во внимание как имеющие какое-либо отношение к художественному рангу, точно так же, как, хотя мы и сказали бы, что это позорно, если великий поэт не умеет писать по буквам, мы не должны рассматривать такой дефект как какое-либо умаление его поэтического ранга. Нет также ничего особенного, относящегося к архитектуре как таковой, что было бы заслугой художника наблюдать или изображать; это всего лишь простое и ясное поле для проявления его знания общих законов. Любой геодезист или инженер мог бы нарисовать ступени и балюстраду в "Герое" и "Леандре" так же хорошо, как это сделал Тернер; но нет на свете человека, кроме него самого, который мог бы случайно отбросить на них тени. Я могу, однако, сослаться для общей иллюстрации могущества Тернера как архитектурного рисовальщика на фасад Руанского собора, выгравированный на реках Франции, и на Эли в Англии. Я не знаю ничего в искусстве, что могло бы сравниться с первым из них по ошеломляющему величию, простоте эффекта и неисчерпаемой сложности деталей. В таком случае мне остается предложить еще лишь несколько замечаний относительно общего характера всех тех истин, которые мы до сих пор пытались объяснить и проиллюстрировать.

Отличие точности линий туловища Ватикана ("Маэстро М. Анджело") от линий, изображенных в одной из лучших работ М. Анджело, возможно, едва ли можно оценить § 2. Чрезвычайная трудность иллюстрации или объяснения высшей истины. любым глазом или чувством, неподконтрольным самым совершенным и практическим анатомическим знаниям. Она основывается на моментах такой бесследной и утонченной деликатности, что, хотя мы и чувствуем их в результате, мы не можем проследить за ними в деталях. Тем не менее, они так велики, что ставят Торс особняком в искусстве, на первое место; в то время как лучшие работы месье Анджело, рассматриваемые исключительно с точки зрения истины, как говорят, находятся лишь на одном уровне с антиквариатом второго класса, под Аполлоном и Венерой, то есть на два класса или градации ниже Торса. Но предположим, что лучший скульптор в мире, обладающий самым глубоким пониманием совершенства Торса, сядет с пером в руке и попытается объяснить нам, в чем заключается особая правдивость каждой линии? Могли ли какие-нибудь слова, которые он мог бы использовать, заставить нас почувствовать ничтожную глубину и дистанцию, от которых все зависит? или закончиться чем-то большим, чем голыми утверждениями о неполноценности этой линии по сравнению с той, которую, если бы мы не осознали сами, никакое объяснение никогда не смогло бы нам проиллюстрировать? С таким же успехом он мог бы попытаться объяснить нам словами какой-нибудь вкус или другой предмет чувств, о котором у нас не было опыта. И так обстоит дело со всеми истинами высшего порядка; они отделены от истин средней точности чрезвычайно тонкими пунктами, которые никто, кроме опытного глаза, не может найти в § 3. На предыдущих страницах ни в коей мере не показано *положительное* звание Тернера, а только его относительное звание. хотя бы чувствовать, и для выражения которого все слова абсолютно бессмысленны и бесполезны. Следовательно, во всем, что я говорил об истинности художников, я был в состоянии указать только на грубые, широкие и объяснимые вещи; я был совершенно неспособен выразить (да я и не прилагал никаких усилий выразить) тонко нарисованную и выделенную правду, в которой состоит все истинное совершенство искусства. Все те истины, которые я смог объяснить и

продемонстрировать у Тернера, должны быть способны передать любому художнику с обычной наблюдательностью. Опускать их - позор, но соблюдать их - не очень большая честь. Я действительно доказал, что ими пренебрегали, и позорно пренебрегали, те люди, которых обычно считают Отцами искусства; но, показав, что они были замечены Тернером, я лишь доказал, что он *выше* других людей в знании истины, я не дал никакого представления о его собственном положительном ранге как художника природы. Но само собой разумеется, что люди, которые в общих, простых и доказуемых вопросах постоянно нарушают истину, не будут особенно точными или осторожными в решении деликатных, утонченных и недоказуемых вопросов; и в равной степени само собой разумеется, что человек, который, насколько это возможно в аргументации или демонстрации, неизменно правдив, по всей вероятности, будет правдив до последней черты и тени черты. И так, действительно, обстоит дело с § 4. Исключительная утонченность его правды.каждый штрих этого непревзойденного художника; сущностное совершенство — все, что составляет реальную и исключительную ценность его работ, — неподвластно выражению; это истина, заложенная в каждой линии и дышащая в каждом оттенке, слишком тонкая и утонченная, чтобы допускать какие-либо доказательства, и не может быть установлена иначе, как с помощью высочайшего из тестов — острого чувства, достигаемого расширенными знаниями и долгим изучением. На холсте проложены две линии: одна правильная, другая неправильная. Между ними нет разницы, заметной с помощью компаса, — ничего заметного обычным глазом, ничего такого, на что можно было бы указать, если бы его не было видно. Один человек чувствует это, другой — нет; но чувство или вид одного не могут быть переданы другому словами: было бы несправедливо, если бы это было возможно, ибо § 5. В его произведениях нет ничего, чем можно наслаждаться, не зная.это чувство и зрелище были наградой за годы труда. И действительно, в Тернере нет ничего — ни одной точки или линии, — значение которых можно было бы понять без знания; потому что он никогда не стремится к чувственным впечатлениям, но к глубокой окончательной истине, которую может открыть только медитация и распознать только опыт. Им не сделано и не опущено ничего, что не подразумевало бы такого сравнения целей, такого отбрасывания наименее достойных (поскольку они несовместимы с остальными), такого тщательного отбора и расположения всего, что может быть объединено, какими могут наслаждаться только умы, способные пройти через тот же процесс, и § 6. И ничего такого, чем знание не позволило бы нам насладиться.обнаружение причин выбора. И как в его произведениях нет ничего, чем можно было бы наслаждаться без знания, так и в них нет ничего, чем знание не позволило бы нам наслаждаться. Нет более абсолютного и неизменного критерия нашего знакомства с природой, чем степень восхищения, которое мы испытываем к картине Тернера. Именно по мере того, как мы поверхностны в наших знаниях, вульгарны в наших чувствах и ограничены в наших взглядах на принципы, работы этого художника будут для нас камнем преткновения или глупостью: именно по мере того, насколько мы знакомы с природой, постоянны в нашем наблюдении за ней и расширены в нашем понимании ее, они будут расширяться перед нашими глазами в величие и красоту. В каждом новом понимании, которое мы получаем о делах Божьих, в каждой новой идее, которую мы получаем от Его творения, мы обнаруживаем, что обладаем интерпретацией и руководством к чему-то в работах Тернера, чего мы раньше не понимали. Мы можем объехать всю Европу, от берега до берега; и от каждого камня, на который мы ступим, от каждого неба, которое пролетит над нашими головами, от каждой местной формы растительности или почвы мы получим свежую иллюстрацию его принципов — свежее подтверждение его фактов. Куда бы мы ни пошли, мы будем чувствовать, что он был там до нас — что бы мы ни увидели, что он увидел и ухватился за это раньше нас: и мы, наконец, прекратим

расследование с вполне обоснованной верой в то, что все, что мы не смогли объяснить, и что нам все еще не нравится в его работах, имеет для этого основания, как и все остальное; и что даже там, где он потерпел неудачу или допустил ошибку, в неудаче есть красота, с которой никто не может сравниться, и достоинство в ошибке, которую никто не достоин порицать.

В его сознании наблюдался заметный и постоянный прогресс; у него, в отличие от некоторых художников, не было детства; курс его обучения был столь же очевиден, сколь и стремительно прогрессировал, § 7. Его прежний ранг и прогресс. и на разных этапах борьбы иногда один порядок истины, иногда другой, был нацелен на истину или опущен. Но с самого начала и до нынешнего пика своей карьеры он никогда не жертвовал большей правдой ради меньшей. По мере того, как он продвигался вперед, предыдущие знания § 8. Статус его нынешних работ. Их тайна является следствием их полноты. или достижение было поглощено тем, что удалось, или оставлено только в случае несовместимости, и никогда не оставлялось без выгоды; и его нынешние работы представляют собой сумму и совершенство его накопленных знаний, переданных с нетерпением и страстью того, кто слишком много чувствует и слишком много знает, и у него слишком мало времени, чтобы сказать это, сделать паузу для выражения или обдумать свои слогги. В них есть неясность, но истина пророчества; инстинктивный и жгучий язык, который выражал бы меньше, если бы произносил больше, который неясен только своей полнотой и темен своим изобилием смысла. Теперь он с давно натренированной живостью и остротой чувств слишком остро ощущает бессилие руки и тщетность красок, чтобы уловить хоть тень или хоть образ той славы, которую Бог открыл ему. Он жил и общался с природой все дни своей жизни; теперь он знает ее слишком хорошо, он не может пренебрегать материальной ничтожностью ее внешнего облика; он должен отдать ей душу, иначе он ничего не сделал, и он не может сделать этого со льном, землей и маслом. "Я не могу собрать солнечные лучи с востока, иначе я заставил бы их рассказать вам о том, что я видел; но прочтите это, истолкуйте это, и давайте вспомним вместе. Я не могу рассеять мрак ночного неба, иначе я заставил бы это научить вас тому, что я видел; но прочтите это, истолкуйте это, и давайте чувствовать вместе. И если в вас нет того, что я могу призвать себе на помощь, если в вашем духе нет солнца и в вашем сердце нет страсти, которую могут пробудить мои слова, хотя они и невняты и быстры, оставьте меня; ибо я не стану терпеливо высмеивать, старательно оскорблять ту великолепную натуру, которой я являюсь и которой служу. Пусть другие слуги подражают голосу и жестам своего хозяина, в то время как они забывают его послание. Услышь это послание от меня, но помни, что учение о Божественной истине все еще должно оставаться тайной".

ГЛАВА III.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.—СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННАЯ КРИТИКА.

В заключение нам остается лишь высказать несколько общих замечаний, касающихся современного искусства и современной критики.

Мы хотим, во-первых, устранить видимость зависти и пристрастия, которые постоянно выделяются § 1. Вся известность, до сих пор уделявшаяся работам одного художника, была вызвана только нашей неспособностью распознать характер. данные в настоящей части работы произведениям одного художника вряд ли могут не запомниться большинству читателей. Когда

мы переходим к рассмотрению того, что является прекрасным и выразительным в искусстве, мы часто обнаруживаем отличительные качества в умах даже художников низшего уровня, которые привели их к поиску и воплощению определенных ходов мыслей, совершенно отличных от тех, которые руководят творчеством других людей, и не поддающихся сравнению с ними. Теперь, когда это так, мы должны считать в высшей степени оскорбительным и нелогичным говорить о таких различных способах приложения интеллекта, что один из них во всех отношениях больше или благороднее другого. Вероятно, мы найдем в работе всех умов нечто такое, что имеет цель и силу, присущие только ему самому, и что заслуживает свободного и полного восхищения, без какой бы то ни было ссылки на то, что в других областях было достигнуто другими способами мышления и направлениями достижения цели. Мы, действительно, обнаружим более широкий диапазон и хватку у одного человека, чем у другого; но все же это будет наша собственная вина, если мы не обнаружим в самом ограниченном диапазоне ума чего-то такого, что отличается от всего, что представлено нам более цепким интеллектом, и в своем роде лучше, чем все, что представлено нам более цепким интеллектом. Все мы знаем, что соловей поет более благородно, чем жаворонок; но кто, следовательно, пожелал бы, чтобы жаворонок не пел, или стал бы отрицать, что у него был свой собственный характер, который играл роль среди мелодий творения, не менее важную, чем у более богато одаренной птицы? И таким образом мы найдем и почувствуем, что какая бы разница ни была § 2. Чувства разных художников не поддаются полному сравнению. Интеллектуальные способности одного художника и другого могут различаться, но где бы ни был истинный гений, везде найдется какой-нибудь особый урок, который даже самые скромные преподадут нам более мягко и совершенно, чем те, кто намного превосходит их более гордыми качествами ума; и мы были бы столь же ошибочны, сколь несправедливы и завистливы, если бы отказались принять это их особое послание с благодарностью § 3. Но верность и правдивость каждого из них достойны реального сравнения. и почитания просто потому, что это было предложение, а не книга. Но дело обстоит иначе, когда мы исследуем их относительную верность данным фактам. Эта точность не зависит от каких-либо особых способов мышления или привычек характера; она является результатом обостренной чувствительности в сочетании с высокой способностью к памяти и ассоциациям. Эти качества, как таковые, одинаковы у всех людей; характер или чувство могут направлять их выбор на тот или иной объект, но преданность, с которой они относятся либо к тому, либо к другому, зависит от тех простых способностей чувства и интеллекта, которые одинаковы у всех и о которых мы всегда можем сказать, что они больше у этого человека или меньше у другого, независимо от характера личности. Те чувства, которые направляют Кокса к изображению диких, заросших травой берегов и прохладного, тающего неба, и те, которые направили Баррета к изображению пылающей листвы и меланхолических сумерек, оба по-своему справедливы и прекрасны, и оба достойны высокой похвалы и благодарности, без необходимости, нет, *безнадлежащей* возможности сравнивать одно с другим. Но степень точности, с которой передаются листья одного и свет другого, зависит от способностей зрения, обоняния и памяти, общих для обоих и совершенно сопоставимых; и мы можем сказать бесстрашно и без несправедливости, что тот или другой, в зависимости от обстоятельств, более точен в том, что они выбрали для изображения. § 4. Особенно потому, что они в равной степени проявляются при обращении со всеми субъектами. Следует также помнить, что эти способности восприятия и памяти не являются частичными в своем действии; они не приведут к точной передаче объектов одного класса и не смогут этого сделать в другом. Они действуют одинаково и с одинаковыми результатами, чему бы они ни подвергались; то же самоотонкое чувство, которое воспринимает предельное изящество волокон дерева, будет столь же безошибочным в

отслеживании характера облака; а быстрая память, которая улавливает и сохраняет обстоятельства летящего эффекта тени или цвета, будет столь же эффективной в фиксации впечатления мгновенной формы движущейся фигуры или набегающей волны. Действительно, в природе чувств есть одно или два широких различия — например, чувствительность к цвету сильно отличается от чувствительности к форме; так что человек может обладать одним без другого, и художник может преуспеть в простой имитации того, что находится перед ним, воздуха, солнечного света и т.д., вообще не обладая чувствительностью. Но где бы мы ни имели при рисовании какого-либо предмета достаточное свидетельство реальной интеллектуальной силы, чувства, которое воспринимает существенные качества вещи, и суждения, которое выстраивает их так, чтобы они иллюстрировали друг друга, мы можем быть совершенно уверены, что одно и то же чувство и суждение будут одинаково воздействовать на все, чему они подвергаются, и что художник будет одинаково великим и виртуозным § 5. Ни один человек не рисует хорошо что-то одно, если он не может нарисовать ничего другого. в своем рисовании всего, что он пытается изобразить. Следовательно, мы можем быть совершенно уверены, что везде, где художник кажется правдивым в одной области искусства, а не в другой, кажущаяся истина либо объясняется каким-то обманом имитации, либо не так велика, как мы предполагаем. В девяти случаях из десяти люди, прославившиеся тем, что рисуют только что-то одно, *иумеющие* рисовать только одно, рисуют это хуже всех остальных. Художник действительно может ограничиться ограниченным кругом тем, но если он действительно правдив в своем изображении этого, его способность делать больше будет постоянно проявляться в аксессуарах и второстепенных моментах. Например, мало найдется людей, более ограниченных в предметах, чем Хант, и все же я не думаю, что в старом Обществе Акварелистов есть другой человек с таким острым взглядом на истину или с такой универсальной властью. И в этом причина чрезвычайной известности, которую в предыдущем исследовании один или два художника всегда занимали над остальными, поскольку навыки точной наблюдательности и тонкая рука, которыми они обладают, оказывают одинаковый эффект и поддерживают одинаковое превосходство в своих работах, к какому бы классу предметов они ни были направлены. И вот мы были вынуждены, хотя и неохотно, поспешно пройти мимо работ многих одаренных людей, потому что, какими бы чистыми ни были их чувства или оригинальными ни были их концепции, им недоставало тех способностей руки и разума, которые обеспечивают совершенную верность природе: только впоследствии, когда мы будем свободны полностью осознавать мысль, как бы слабо она ни была облечена в язык, мы сможем воздать должное ученикам современного или древнего искусства.

Но что касается того, как далеко мы зашли в настоящее время, и только в отношении *материальной* истины, которая является всем, что мы смогли узнать § 6. Общие выводы, которые следует извлечь из нашего прошлого исследования. исследуйте, вывод, к которому мы должны прийти, столь же ясен, сколь и неизбежен; что современные художники, как группа, гораздо более справедливы и полны в своих взглядах на материальные вещи, чем любые пейзажисты, чьи работы сохранились — но что Дж. М. У. Тернер - единственный человек, который когда-либо давал полную расшифровку всей системы природы, и является , с этой точки зрения, единственный совершенный пейзажист, которого когда-либо видел мир.

Мы также не склонны отступать от нашего утверждения, сделанного в разделе I. Ч. I. § 10, что эта материальная истина действительно является совершенным критерием относительного ранга художников, хотя сама по себе она не является § 7. Истина, эталон всякого совершенства. составляют этот ранг. Мы сможем доказать, что истина и красота, знание и

воображение неизменно связаны в искусстве; и мы сможем показать, что не только по отношению к природе, но и во всех других отношениях Тернер - величайший пейзажист, который когда-либо жил. Но в вопросах чувств его превосходство зависит от рода, а не от степени. Превосходство в степени подразумевает вытеснение других, превосходство рода лишь поддерживает более важную, но не более необходимую часть, чем другие. Если бы *истина* была всем, что мы требовали от искусства, все другие художники могли бы в отчаянии отбросить свои кисти, ибо все, что они сделали, он сделал более полно и точно; но когда мы переходим к более высоким требованиям искусства, красоты и характера, все их вклады одинаково необходимы и желательны, потому что разные, и какими бы низшими по положению или рангу они ни были, все равно совершенны в своем роде; их неполноценность - всего лишь разница между жаворонком и соловьем или фиалкой и розой.

Таков, следовательно, ранг и положение наших современных художников. С нами живет и рисует для нас величайший художник всех времен; человек, с превосходством власти которого ни один интеллект прошлых эпох не может сравниться ни на мгновение. § 8. Современная критика. Переменчивость общественных вкусов. Давайте теперь спросим, каков ранг наших критиков. Вкус публики, я полагаю, в той мере, в какой он поощряет и поддерживает искусство, был одним и тем же во все века — прерывистый и колеблющийся поток смутных впечатлений, постоянно подверженный изменениям, подверженный эпидемическим желаниям и возбуждаемый заразной страстью, раб моды и дурак фантазии, но все же всегда с исключительной пронизательностью различающий лучшее и худшее из определенного сорта пищи, к которой может призывать его болезненный аппетит; никогда не упускающий возможности отличить то, что произведено интеллектом, от того, что им не является, хотя это может быть и нездоровым. быть умственно отсталым из-за § 9. Но связанным с определенной степенью рассудительности. служащим своей введенной в заблуждение воле. Общественный вкус, таким образом, может низвести расу людей, способных к высочайшим достижениям в искусстве, до портретистов эфемерной моды, но все же не преминет обнаружить, кто из этих портретистов является наиболее умным человеком. Это отделит человека, который мог бы стать Буонаротти, от человека, который мог бы стать Бандинелли, хотя в нем будут использованы и локоны, и перья, и браслеты. Следовательно, вообще говоря, не совершается никакой *сравнительной* несправедливости, не происходит ложного возвышения дурака над человеком ума, при условии только, что человек ума снизойдет до того, чтобы предложить конкретный товар, который захочет получить публика. Конечно, тысячи изменяющихся обстоятельств вмешиваются в действие общего правила; но, сопоставляя один случай с другим, мы очень часто обнаруживаем, что цена, которой пользуется картина на рынке, является довольно справедливым показателем уровня интеллекта художника. § 10. Обязанность прессы. Следовательно, пресса и все, кто претендует на то, чтобы определять вкус публики, должны не столько указывать толпе, к кому идти, сколько о чем просить. Их дело не в том, чтобы указывать нам, кто из нас лучший художник, а в том, заставляем ли мы нашего лучшего художника делать все возможное.

Сейчас никто не способен на это, кроме тех, чьи принципы суждения основаны как на глубоком *практическом* знании искусства, так и на широких общих взглядах на то, что истинно и праведно, § 11. Квалификация, необходимая для его выполнения. независимо от того, что было сделано в то или иное время или в той или иной школе. Ничто не может быть более опасным для дела искусства, чем постоянное звучание в ушах наших художников имен великих предшественников в качестве их примеров или мастеров. Я предпочел бы услышать, как

великого поэта, совершенно оригинального в своих чувствах и целях, упрекают или порочат за то, что он не похож на Вордсворта или Кольриджа, чем великого художника, которого критикуют за то, что он не напоминает нам о Клоде или Пуссене. Но такие ссылки на былые достижения являются единственным прибежищем и ресурсом для людей, пытающихся быть критиками, не будучи художниками. Они не могут сказать вам, правильна та или иная вещь или нет; но они могут сказать вам, похожа ли она на § 12. Общая неспособность современных критиков. что-то еще или нет. И весь тон современной критики — насколько это достойно называться критикой — достаточно показывает, что она исходит исключительно от людей, совершенно не сведущих в практике и не знающих истины, но обладающих достаточным чувством, чтобы наслаждаться торжественностью древнего искусства, которые, не различая того, что действительно возвышенно и ценно в современной школе, не имея никакого правильного представления о реальных целях или возможностях ландшафтного искусства, не считают правильным то, что не основано на общепринятых принципах древних, и ничего истинного, что имеет больше от § 13. И непоследовательность с самим собой. В нем больше натуры, чем в Клоде. Но странно, что в то время как благородные и непревзойденные работы современных пейзажистов таким образом оклеветаны и неправильно поняты, нашим историческим художникам — таким, как мы, — с каждым годом позволяется все более пагубно потворствовать порочному английскому вкусу, который не может наслаждаться ничем, кроме театрального, совершенно неискоренимого, более того, поощряемого и превозносимого теми самыми людьми, которые пытаются помешать нашим великим пейзажистам с помощью правил, выведенных из освященных ошибок. Тот самый критик, который только что оценил одно из благороднейших произведений Тернера — иными словами, шедевр искусства, которому Время не может найти параллели, — с непристойной шуткой, все же будет стоять, разинув рот от восхищения, перед следующим произведением драматического блеска и гримасничанья, предложенным обществом и украшенным принадлежностями "зеленой комнаты", которое, по его мнению, висит низко на стене как блестящий образец идеала английского искусства. Действительно, вполне естественно, что люди, испытывающие отвращение к тому, что чисто и благородно, должны испытывать восторг от того, что порочно и деградировало; но странно, что те, кто постоянно говорит о Клоде и Пуссене, никогда даже не предполагают, что думают о Рафаэле. Мы могли бы извинить их за непонимание Тернера, если бы они только применяли ту же самую урезанную критику там, где она могла бы быть применена правдиво и с пользой; но мы не терпим ничтожной смеси невежества, ложного вкуса и претенциозности, которая предполагает достоинство классического чувства, заключающееся в том, что оно может злоупотреблять всем, что выше уровня его понимания, но приходит в подлинный восторг от всего, что просто так, если оно достаточно приспособлено к масштабу его понимания.

Однако замечать подобную критику - значит придавать ей гораздо большее значение, чем она того заслуживает. Она никого не может ввести в заблуждение, кроме § 14. Как пресса действительно может продвигать дело искусства. те, чьи мнения абсолютно бесполезны, и мы начали эту главу не с намерением тратить наше время на этих мелких критиков, а в надежде указать периодической печати, в какого рода критике сейчас больше всего нуждается наша школа ландшафтного искусства, и как в их силах, если они захотят, регулировать ее импульсы, не сдерживая ее энергию, и действительно продвигать как дело художника, так и вкус публики.

Одним из самых болезненных симптомов общего вкуса наших дней является чрезмерная любовь к незаконченным работам. Повсюду стремятся к блеску и скорости исполнения как к § 15. Болезненная любовь в наши дни к незаконченным работам. высшее благо, и чтобы с

картиной умели обращаться по мере ее поступления, мало внимания уделяется ее несовершенству в целом. Следовательно, некоторым художникам разрешается, а другие вынуждены ограничивать себя в работе, совершенно разрушительной для их сил, и напрягать свою энергию не для того, чтобы сконцентрировать наибольшее количество мысли на минимально возможном пространстве холста, а для того, чтобы произвести наибольшее количество блеска и шумихи в кратчайшие возможные сроки. Для лентяя и обманщика в искусстве никакая система не может быть более выгодной; но для человека, который действительно желает делать что-то, ради чего стоит жить, — для человека трудолюбивого, энергичного или чувствующего, мы считаем, что это причина самого горького разочарования. Если когда-нибудь, работая над любимым предметом или любимой идеей, он будет вынужден напрячь свои силы до предела и потратить на свою картину столько времени, сколько сочтет необходимым для ее совершенствования, он не сможет получить столь высокую цену за результат, возможно, двенадцатимесячной мысли, какую он мог бы получить за полдюжины набросков с работой до полудня в каждом, и он будет вынужден или прибегнуть к механизму, или умереть с голоду. Теперь пресса должна § 16. С помощью которых публика обманывает себя. особенно старайтесь убедить публику, что, покупая несовершенные картины, они не только препятствуют всякому прогрессу и развитию высокого таланта и ставят обманщиков и механиков на один уровень с людьми ума, но обманывают и вредят самим себе. Ибо нет никаких сомнений в том, что, оцениваемая просто по количеству удовольствия, которое она способна доставить, хорошо законченная картина стоит для своего владельца полдюжины незаконченных; и что совершенный рисунок, просто как источник наслаждения, лучше стоит сотни § 17. И потворствуя этому, художники разоряют себя. рисунок, наполовину законченный, стоит тридцать гиней. С другой стороны, коллективу наших художников следует помнить, что, потворствуя публике быстрой и необдуманной работой, они не только лишают себя пользы, которую каждая картина должна приносить им как образец практики и изучения, но они разрушают утонченность общего вкуса и лишают себя возможности когда-либо найти рынок для более тщательных работ, предполагая, что они были склонны их выполнять. При этом ни один отдельный художник не должен бояться подавать пример и создавать трудолюбивые работы по завышенным ценам среди дешевых, быстрых рисунков того времени. Публика скоро поймет ценность законченного произведения и будет более готова отдать большую сумму за то, что неисчерпаемо, чем часть ее за то, от чего она устала за месяц. Художник, который никогда не позволяет цене управлять картиной, скоро поймет, что картина управляет им § 18. Необходимость идеальной отделки произведений искусства. цена. И у каждого художника должно быть правилом никогда не отпускать картину со своего мольберта, пока ее еще можно улучшить или вложить в нее больше мыслей. Общий эффект часто бывает совершенным и приятным, и его не нужно улучшать, когда детали и факты в целом несовершенны и неудовлетворительны. Может быть, трудно — возможно, это самая трудная задача искусства — дополнить эти детали и не повредить общему эффекту; но до тех пор, пока художник не сможет этого сделать, его искусство несовершенно, а картина незакончена. Это единственная законченная картина, которая обладает как общей целостностью и эффектом природы, так и неисчерпаемым совершенством деталей природы. И только в стремлении объединить их художник действительно совершенствуется. Стремясь только к деталям, он становится механиком; стремясь только к генералам, он становится обманщиком: его падение в обоих случаях неизбежно. Таким образом, художник всегда должен задавать себе два вопроса: во—первых, "Прав ли я полностью?" Во-вторых, "Можно ли дополнить мои детали?" Есть ли в картине хоть одно место, куда я могу вложить другую мысль? Есть ли в ней кривая— которую я могу

изменить, линия, которую я могу продолжить, вакансия, которую я могу заполнить? Есть ли хоть одно место, которое глаз, при любом взглядывании или любопытстве, может постичь или исчерпать? Если это так, то моя картина несовершенна; и если, изменяя линию или заполняя пустоту, я нарушаю общий эффект, мое искусство несовершенно".

Но, с другой стороны, хотя незавершенные картины не следует ни создавать, ни покупать, тщательные и настоящие эскизы § 19. Эскизы недостаточно поощряются. Их следует ценить гораздо выше, чем они есть на самом деле. Меловые этюды с изображением пейзажа должны быть частью каждой выставки, а в Академии должна быть отведена комната для рисунков и эскизов фигур. Мы были бы искренне рады увидеть комнату, которая сейчас посвящена плохим рисункам бестелесной и воображаемой архитектуры — вещей, которых никогда не было, и которые, слава Богу! никогда не будет — вместо этого занят тщательным изучением исторических картин; не клякс светотени, а тонких контуров, нанесенных пером или мелком.

От молодых художников в пейзаже не следует допускать ничего, кроме простого добросовестного подражания природе. У них нет права подражать казни хозяев, изрекать слабости и § 20. Нельзя допускать блестящего исполнения или выдумки молодых художников. бессвязное повторение чужих слов и подражание жестам проповедника, не понимая его смысла и не разделяя его эмоций. Нам не нужны их грубые идеи композиции, их несформировавшиеся представления о Прекрасном, их бессистемные эксперименты с Возвышенным. Мы презираем их скорость, потому что она не имеет направления; мы отвергаем их решение, потому что оно необоснованно; мы презираем их композицию, потому что в ней нет материалов; мы осуждаем их выбор, потому что он не поддается сравнению. Их долг - не выбирать, не сочинять, не воображать, не экспериментировать; но быть смиренными и серьезными, следуя по стопам природы и прослеживая перст Божий. Нет ничего более плохого в творчестве молодых художников, чем чрезмерная ловкость в обращении; ибо это признак того, что они § 21. Обязанность и последующие привилегии всех студентов. довольны своей работой и старались делать не больше, чем были в состоянии сделать. Их работа должна быть полна неудач, ибо это признаки усилий. Они должны придерживаться спокойных цветов — серого и коричневого; и, взяв за образец ранние работы Тернера, поскольку его последние должны стать объектом для подражания, должны обращаться к природе со всей искренностью сердца и идти с ней усердно и доверчиво, не имея других мыслей, кроме как о том, как лучше всего проникнуть в ее смысл, и помнить ее наставления, ничего не отвергая, ничего не выбирая и ни к чему не презирая; веря, что все правильно и благостно, и всегда радуясь истине. Затем, когда их воспоминания будут сохранены, воображение накормлено, а руки тверды, пусть они возьмут в руки алое и золотое, дадут волю своей фантазии и покажут нам, из чего сделаны их головы. Мы последуем за ними, куда бы они ни решили вести; мы ни перед чем не остановимся; тогда они станут нашими хозяевами и достойны быть ими. Они поставили себя выше нашей критики, и мы будем прислушиваться к их словам со всей верой и смирением; но только до тех пор, пока они сами не склонились в таком же подчинении перед более высоким Авторитетом и Учителем.

Среди наших великих художников главным желанием в наши дни является торжественности и определенной цели. У нас слишком много производства картин, слишком много выдумки непрофессионалов § 22. Нашим великим художникам необходимо больше целеустремленности. с определенным количеством листвы, и определенным количеством неба, и определенным количеством воды, — немного всего красивого, немного солнца и немного

тени, — немного розового и немного голубого, — немного сентиментальности, и немного возвышенности, и немного юмора, и немного антикварности, — все это очень аккуратно сочетается в очень очаровательной картине, но не работает вместе для достижения определенной цели. Или, если цель выше, как это было в случае с Барреттом и Варли, нас обычно отталкивают заезженные повторения вечной композиции: большое дерево, несколько коз, мост, озеро, храм в Тиволи и т.д. Теперь мы хотели бы видеть, как наши художники, напрягая все свои сосредоточенные силы, работают над такими заметными произведениями пейзажного характера, которые могли бы произвести на них впечатление торжественной, серьезной и всепроникающей мысли, определенно направленной и подкрепленной всеми деталями, цветом и идеализированной формой, которые могли бы обеспечить дисциплинированное чувство, накопленные знания и не жалеющий сил труд художника. Во втором предисловии я упоминал о недостатке у наших современных художников этих великих моментов серьезности и законченности; и я возвращаюсь к этому в заключение как к их главному недостатку, который во многих отношениях фатален для интересов искусства. Все наши пейзажи описательны, а не рефлексивны, приятны для общения, но не впечатляют и не дидактичны. У них нет другой основы, кроме

"Та жизнерадостная многогранность,
которую многие люди принимают за легкомыслие.
Они ошибаются; это всего лишь то, что называется "мобильностью";
Дело темперамента, а не искусства,
хотя так и кажется из—за его предполагаемой легкости.

.....
Это делает ваших актеров, художников романтиков;
Мало того, что велико, но многое из того, что умно ".

Только следует заметить, что у художников эта живость не всегда универсальна. Хотелось бы, чтобы это было так, но быть разносторонним в живописи не так-то просто. Поверхностность мысли не гарантирует ее разнообразия, а быстрота создания - оригинальности. Что бы ни происходило в литературе, легкость в искусстве несовместима с изобретательностью. Художник, который покрывает большую часть холста, всегда демонстрирует, даже в сумме своих работ, наименьшую затрату мысли.^[79] Я никогда не видел больше четырех работ Джона Льюиса на стенах выставки Акварелей; я насчитал сорок чужих работ; но в конце концов обнаружил, что сорок были умножением на единицу, а четыре - концентрацией сорока. И поэтому я бы искренне умолял всех наших художников, чтобы они взяли за правило *никогда* не повторяться; ибо тот, кто никогда не повторяется, не создаст чрезмерного количества картин, а тот, кто ограничивает себя в количестве, дает себе по крайней мере возможность завершить работу. Кроме того, всякое повторение является деградацией искусства; оно низводит его с работы головой до ручной работы; и указывает на нечто похожее на убеждение художника в том, что природа исчерпаема или искусство совершенствуется; возможно, даже, что он исчерпал и усовершенствовал. Все переписчики достойны презрения, но переписчик самого себя презреннее всех, потому что у него худший оригинал.

Тогда пусть каждая картина будет написана с искренним намерением произвести на зрителя впечатление какой-нибудь возвышенной эмоции и показать ему какую-нибудь особую, но возвышенную красоту. Пусть действительный§ 23. Какова должна быть их общая цель. объект должен быть тщательно выбран, сам по себе наводящий на размышления и насыщающий этим

чувством и красотой; пусть будет выбран эффект света и цвета, который может гармонировать с обоими; и небо, не придуманное, а воссозданное в воспоминаниях (фактически, все так называемые изобретения в пейзаже являются не более чем подходящим воспоминанием — хорошим в той мере, в какой оно отчетливо.) Затем пусть отдельно изучаются детали переднего плана, особенно те растения, которые кажутся характерными для данного места: если там встречается какое-либо растение, каким бы незначительным оно ни было, чего нет в других местах, оно должно занимать видное место; что касается других деталей, высочайших образцов идеальных форм^[80] или персонажей, которые ему требуются, художник должен выбрать из своих прежних этюдов или новых этюдов, сделанных специально для этой цели, оставляя как можно меньше — фактически ничего, кроме их связи и расположения — простому воображению. Наконец, когда его картина будет таким образом совершенно реализована во всех своих частях, позвольте ему вычеркнуть из нее столько, сколько ему заблагорассудится; набросьте, если хотите, тумана вокруг нее — тьмы — или ослепительного и неясного света — все, что, на самом деле, может диктовать или желать порывистое чувство или мощное воображение; формы, однажды с таким трудом реализованные, будут проявляться всякий раз, когда они возникнут, с поразительной и впечатляющей правдой, которую неопределенность, в которой они скрыты, скорее усилит, чем уменьшит; и воображение, укрепленное дисциплиной и подпитанное правдой, достигнет предела творения, который только возможен. возможно для конечного разума.

Художник, работающий таким образом, вскоре обнаружит, что он не может повторяться, даже если бы захотел; что новые области приложения усилий, новые предметы для созерцания открываются ему в природе день за днем, и что, в то время как другие сетуют на слабость своих изобретений, ему не о чем жаловаться, кроме краткости жизни.

А теперь еще одно слово в честь великого художника, чьи работы составили главную тему этого трактата. Все *величайшие* качества этих произведений — все, что есть умственного в § 24. Обязанности прессы по отношению к работам Тернера. о них пока даже не упоминалось. Доказаны только их самые незначительные и наименее существенные достоинства, и поэтому энтузиазм, с которым я говорю о них, неизбежно должен казаться чрезмерным и абсурдным. Возможно, было бы более благоразумно воздержаться от полного выражения этого до тех пор, пока я не покажу все основания для этого; но раз написанное, такое выражение должно оставаться до тех пор, пока я не обосную его. И, действительно, я думаю, что даже на предыдущих страницах достаточно того, что показывает, что эти работы, насколько это касается обычных критиков прессы, выше всякого неодобрения и всяких похвал; и что публика должна воспринимать их ни в коем случае не как предметы или вопросы общественного мнения, а как Веру. Мы должны обращаться к ним не для того, чтобы доставить им удовольствие, а для того, чтобы их научили; не для того, чтобы составить суждение, а для того, чтобы получить урок. Авторы наших периодических изданий, следовательно, могут избавить себя от необходимости порицать или восхвалять: в их обязанности не входит высказывать мнения о творчестве человека, который шестьдесят лет жил на лоне природы; но внушить публике уважение, с которым их следует принимать, и обратиться к нему с просьбой от имени народа Англии, чтобы он теперь не касался неважных работ - чтобы он не тратил время на незначительные картинки, но подарил нации серию грандиозных, последовательных, систематических и завершенных стихотворений. Мы желаем, чтобы он следовал своим собственным мыслям и сердечным намерениям, не ссылаясь ни на какие человеческие авторитеты. Но мы просим со всем смирением, чтобы эти мысли были высказаны серьезно и

возвышенно; и чтобы вся мощь его непревзойденного интеллекта могла быть применена к созданию таких произведений, которые могут навсегда остаться для обучения народов. Мы верим во все, что он говорит; мы доверяем всему, что он делает.^[81] Поэтому мы молим его ни о чем не говорить легкомысленно - ничего не делать безотносительно. Он стоит на возвышении, с которого он оглядывается назад, на вселенную Бога, и вперед, на поколения людей. Пусть каждое дело его рук будет историей одного и уроком для другого. Пусть каждое усилие его могучего ума будет одновременно гимном и пророчеством, поклонением Божеству, откровением для человечества.

[79] Конечно, это утверждение относится не к различиям в способах исполнения, которые позволяют одному художнику работать быстрее или медленнее, чем другому, а только к напряжению ума, обычно проявляемому художником, в зависимости от того, бережлив он или расточителен в производстве.

[80] "Разговоры об улучшении природы, когда это *есть* природа, — бессмыслица". — Э. В. Риппингилл. Я еще не говорил о разнице — даже в том, что мы обычно называем Природой, — между несовершенной и идеальной формой: изучение этого сложного вопроса, конечно, следует отложить до тех пор, пока мы не изучим природу наших впечатлений от красоты; но, возможно, здесь будет уместно намекнуть на то, что многие наши художники недостаточно тщательно проводят различие между реальным творением природы и болезненными результатами вмешательства в нее человека. Сюжетами многих работ наших величайших художников являются не что иное, как изрубленные остатки растительности во дворе фермы, с самого рождения заклеянные на корнях и ветвях зубцами и секатором; и чувства, когда-то привыкшие получать удовольствие от таких абортов, едва ли способны воспринять формы, поистине идеальные. Я только что сказал (423), что молодые художники должны идти к природе с доверием, ничего не отвергая и ничего не выбирая: так и должно быть; но они должны быть осторожны, чтобы они шли *к той* природе - природе в ее свободе, — а не как к слуге, выполняющему любую работу в руках земледельца, или застывшему в придворном наряде у садовника-пейзажиста. Это должно быть чистое, дикое желание и энергия творения, которым они следуют, — не подчиненные борозде и не зарубцевавшиеся под поллардом, не убежденные в приличиях и не изнеженные болезнями. Пусть они работают на берегу ручья и в тени леса, а не у журчащих ручьев и под "тонзильными тенями". Здесь невозможно вдаваться в обсуждение того, что может или не может сделать человек, помогая естественным процессам: это сложный вопрос; и я не могу, не предвосхищая того, что мне предстоит сделать в дальнейшем, показать, как и почему так получается, что скаковая лошадь *не* является идеалом лошади художника, а призовой тюльпан - его идеалом цветка; но это так. Что касается художника, то человек прикасается к природе только для того, чтобы испортить; — он воздействует на нее, как цирюльник на Аполлона; и если он иногда усиливает какую—то особую мощь или совершенство, — силу или ловкость животного, — высокий рост, или плодovitость, или солидность дерева, - он неизменно теряет то *равновесие* хороших качеств, которое является главным признаком совершенной конкретной формы; прежде всего, он разрушает видимость свободы *воли* и *блаженства*, которые, как я покажу ниже, являются одним из существенных признаков органической красоты. Однако до тех пор, пока я не смогу приступить к обсуждению

природы красоты, единственный совет, который я могу смело дать молодому художнику, - держаться подальше от клеверных полей и парков, держаться непроходимого леса и нетронутого холма. Там он обнаружит, что любое влияние благородно, даже когда оно разрушительно, — что разложение само по себе прекрасно, — и что в сложной и прекрасной композиции всех вещей, если на первый взгляд она кажется менее изученной, чем произведения людей, появлению Искусства препятствует только присутствие Силы.

Природа никогда не предавала
любившее ее сердце: "это ее привилегия,
на протяжении всех лет этой нашей жизни вести
От радости к радости; ибо она может так наполнить
внутренний разум, так произвести впечатление
спокойствием и красотой и так подпитать
возвышенными мыслями, что ни злые языки, ни
опротечивые суждения, ни насмешки эгоистичных людей
никогда не одолеют нас и не поколеблют
нашей жизнерадостной веры в то, что все, что мы видим,
полно благословений."
Вордсворт.

[81] В некоторых рецензиях на Второй том этого труда намекалось, что уважение автора к Тернеру уменьшилось с тех пор, как был написан приведенный выше отрывок. Он действительно заслуживал бы небольшого внимания, если бы со смелостью, проявленной на предыдущих страницах, выдвигал мнения, основанные на столь неглубоком фундаменте, что в течение трех лет их можно было бы изменить. Он был оправдан внезапным обретением власти, которое великий художник проявил в период, когда этот том был впервые опубликован, а также низким уровнем критики, которой он подвергался, требуя в отношении своих тогдашних работ субординации, большей, чем обычно может быть присвоено даже высочайшему человеческому интеллекту, но не большей, чем такой мастер мог бы законно требовать от подобных критиков; и причина особой формы защиты, в которую неизбежно впали предыдущие главы, была уже неоднократно изложена. В следующих разделах, поскольку они затрагивали тему сложных взаимосвязей и особой сложности, стало необходимым получить более общее представление о масштабах и действии искусства и избегать любых выводов, каким-либо образом относящихся к изучению конкретных художников. Таким образом, читатель обнаружит, что Тернеру приписывается не более низкое звание, а то, что теперь его сравнивают с величайшими людьми и он занимает свое истинное положение среди самых благородных людей всех времен.

ПОСТСКРИПТУМ.

Приведенный выше отрывок был написан в 1843 году; слишком поздно. Это правда, что вскоре после публикации этого произведения травля прессы, которая с неослабевающей злобой обрушивалась на Тернера во время создания его самых благородных работ, сменилась робким неодобрением или невразумительной похвалой; но не раньше, чем болезнь и, в некоторой степени, унижение, ослабили руку и охладили сердце художника.

В этом году (1851) на стенах Академии нет его картины; и в *Times* от 3 мая говорится: "Нам не хватает этих ВДОХНОВЛЯЮЩИХ работ!"

Мы скучаем! Кто скучает? Население Англии прогуливается по большому Кенсингтонскому базару, не задумываясь о том, что настанет день, когда весталки в вуалях, гарцующие амазонки и великолепные товары из драгоценных камней и золота будут забыты, как будто их и не было, но что свет, померкший в стенах Академии, не смогли зажечь миллионы Кох—и-Нур, и что 1851 год в далеком будущем будут помнить не столько за то, что он продемонстрировал, сколько за то, что он отнял.

Датский холм, июнь 1851 года.

КОНЕЦ ПЕРВОГО ТОМА.